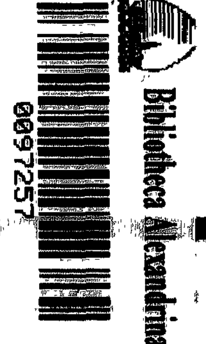


٢٠٧

شعرنا القديم والنقد الجديد

تأليف: د. وهب أحمد رومية



...ية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



عالم المعرفة

٢٠٧

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

شعرنا القديم والنقد الجديد

تأليف: د. وهب أحمد رومية

شوال ١٤١٦ هـ - مارس / آذار ١٩٩٦ م

المراسلات:

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفذ

فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت (

شعرنا القديم والنقد الجديد

المحتويات


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ربّ يسِّـر وأعن

يحاول هذا البحث اختبار فرضين علميين، يتصل أولهما بالنقد العربي المعاصر، ويتصل الآخر بالشعر العربي القديم.

الفرض الأول:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقدٌ مأزومٌ على الرغم من الضجيج الذي يرافقه خطوة خطوة. لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة، فاستسلم لها. ولكنه عدّ نفسه، مخادعة للذات وتضليلاً لها، جزءاً من تلك المذاهب، فامتلأ بروح «النخبة»، وزها بشعور الاستعلاء الأرستقراطي، وكتب النقاد نقداً يحار فيه المتلقي، فلا يستطيع أن يرده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات، ولا يستطيع أن يرده إلى مذهب نقدي بعينه. وانقطعت الصلة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي، وكان هذا الانقطاع آية التخبط والاضطراب، وشاهد صدق على المآل الكئيب الذي آل إليه النقد الجديد. وظهر هذا الأمر مصحوباً بضوضاء تُصمّ الآذان في نقد الحداثة الذي تناول شعر الحداثة، وامتد إلى شعرنا القديم وقد فارقته مقادير من ضوضائه، لكن انحرافه في فهم طبيعة الشعر ووظيفة النقد لم يفارقه، وظهر ذلك جليّاً في «المذهب الأسطوري» الذي تناول شعرنا القديم بالتحليل والتفسير. إنه نقد مأزوم، سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة، وانتهت بها إلى أن تكون جزءاً من الأزمة بدلاً من أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمة، والتغلب على أزمتها، والتحرر منها.

الفرض الثاني:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن شعرنا القديم شعر غامض وبوّاحٌ في آن، خلافاً لما شاع في أوساط أكثر الدارسين. ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه،

بل موضوعاته وأغـراضه أو رموزه بعبارة أدق. ولـذا فهو صالح ــ ككل شعر عظيم ـ لقـراءات متعددة تفك رمـوزه ليبوح بشرائه الباهـر، ولكن هذه القـراءات مشروطة بشروط شتّى تعصمها من أن تكون لغواً أو هذياناً.

وتأسيساً على ما سبق قسمت البحث إلى بـابين. يخلص الباب الأول «الحداثـة المموهة» لاختبـار الفـرض العلمي الأول على مستوى النظـر والتطبيق. ويقع هـذا البـاب في فصلين، يحاول الفصل الأول «العـلاقـة بين الشعر والنقـد» اختبـار هـذا الفرض على مستوى نظري صرف في ضوء الأسئلـة التالية: أهي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟

ويبيّن أهمية «موقف الناقد» لا من أدواته وحـدها، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً، ويثير مشكلة «الثقة» بالذات الفـردية والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة «الانحياز المنهجي» أو شطط الاستعارة من الآخر.

ويحاول الفصل الثاني «رؤيـة تقويميـة لموقف المدرسة الأسطوريـة في نقد شعـرنا القديم» اختبـار الفرض العلمي الأول على المستـوى التطبيقي متخذاً من هـذا النقد الأسطوري نموذجاً للحـداثة المموهة. ويعرض لأهم الدراسـات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هـذا النقد، وأبـرزها مـا كتبه د. نصرت عبـدالرحمن، ود. إبـراهيم عبـدالـرحمن، ود. أحمد كمال زكي، ود. علي البطل، وآخـرون سواهم، ويـنـاقشهـا مناقشة تحليلية تستند إلى مفهوم محدد للشعر، ومعـرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي. وقد كـان ينبغي أن نُفرد فصـلاً نتحدث فيـه عن مصادر التفسير الأسطـوري؛ لكن باحثـاً آخر نهض بهذا الأمر، ولسنا نحب أن نكـرر ما يراه القـارىء في كتب أخرى. ولذا اكتفينا بالإشارة المقتضبة إلى هذه المصادر، وزدنا الحديث في أطراف منها ظناً منا أن هذه الأطراف لم تستوف حقها من القول.

وينتهي هذا الباب بتقويم شامـل لهذا المذهب النقدي، ولعل أبرز عيوبه تتجلى في كـونه مـذهباً لا تـاريخياً، ومـذهبـاً لا فنياً، بـالإضافـة إلى ما اعترى تطبيقـه من اضطراب في فهمـه، وارتداد به إلى مفهـوم سطحي زاده سوءاً، ومن غموض مـاهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم.

ويخلص الباب الثاني «محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم» لاختبار الفرض العلمي الثاني في البحث. وينقسم إلى مدخل وفصلين. يتناول المدخل «أغراض أم رموز؟» مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها، ويبين بوضوح القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً، فقصروا حديثهم على «دلالته التاريخية النسبية»، وأغفلوا إغفالاً شبه تام «دلالته الإنسانية الخالدة» التي لا تكشفها إلا المدارسة المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعته في كل عصر.

ويعالج الفصل الأول رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كامرىء القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبعي وآخرين.

ويعالج الفصل الثاني رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كالمسيب بن علس، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، وبعض شعراء هُذيل، وغيرهم.





الباب الأوّل

الحداثة المموّهة

الفصـــل الأول: مقدمـة في العلاقـــة بين الأدب القديـــم والنقد الجديد

الفصل الثـاني: رؤيـــة تقويمية لموقـــف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم



الفصل الأول

مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا: «إنها ثقافة مأزومة»، ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة د. شكري عياد: إنه «مزاج حاد جريح، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة». لقد انتفى من الحياة العربية ــ أو اغترب على الأقل ــ النبيل والسامي والجميل، وأوشك أن يشيع فيها المبتذل والتافه والقبيح حتى كاد أن يكون تعميم هذه القيم المرذولة مطلباً تلتمس له السبل ومعادل الطريق وبنياتها!! وشاعت روح «التبرير» المخادعة المنحطة وهي تتقنع بقناع الموضوعية، وترتدي لباس ربة الحكمة، وتنطق ــ ظلماً وخداعاً ــ باسم العقل والمنطق. وغابت ـ أو حوصرت واتهمت ـ روح «التعليل» المنصفة السامية التي تلتزم «الموضوعية» و «العقل» في قراءة الواقع وتحليل أنماط الخبرات فيه، وتقتضي قدراً غير يسير من التجرد من شوائب «الذات» ومصالحها الضيقة وطموحها غير المشروع.

وهكذا إذن تبدو الحياة العربية الراهنة كالثقافة العربية الراهنة ـ التي هي تعبير عنها وجزء منها في آن ـ مأزومة هي الأخرى.

لقد انحسر المد القومي أيما انحسار، وانكسرت أحلامه الجميلة، وقاتلت القوى الناهضة في المجتمع قتالاً تراجعياً مأساوياً، وحوربت هذه القوى وغيرها بشراسة وقسوة بالغتين، وانحرفت بعض فصائلها إلى مواقع الازدواجية السياسية تبحث عن امتيازات السلطة وشرف المعارضة في آن!! وتحللت الأمة إلى عناصرها الأولية من إقليمية وقبلية ومذهبية وطائفية وكثير سواها، فغدت عاجزة عن احتضان القيم

النبيلة السامية التي كان ينبغي لها أن تؤسس حياة عربية جديدة وشخصية عربية جديدة منبعثة من رماد التاريخ كما ينبعث طائر «الفينيق» من رماده .

وتفاقمت أمراض الأمة في ظل أنظمة ضعفت فيها التقاليد الديمقراطية ، وطغت عليها موجة عاتية من الوعي الزائف الذي صنعته أجهزة الاتصالات الحديثة ، فتعطل الوعي السياسي ، وغدا النشاط السياسي فلكلوراً سياسياً صرفاً . وهكذا اندحر المشروع الحضاري العربي الذي كان يمثل معيار العمل الوطني وغايته ، والذي دفعت الأمة في سبيله ضرائب تاريخية باهظة من حياة أبنائها وحرياتهم وضرورات حياتهم التي لا تعرف غير الاتساع في ظل أنظمة الاستهلاك الراهنة . لقد انقلب «الحلم» كابوساً فكأنما كتب على العرب أن يتوبوا عن الحلم أو أريد لهم ذلك .

لقد انقلب الدهر بالناس ـ بل هم الذين انقلبوا به ـ فإذا نحن أمام ردة تاريخية كبرى لا تصيب وجهاً بعينه من وجوه حياتنا ، بل تمتد وتتسع وتتعمق لتشمل وجوه هذه الحياة جميعاً ، فإذا نحن ندير ظهورنا لعصر «الثورة» أو المشروع الحضاري الجديد قبل أن نصل إلى مشارفه ، وقبل أن تطأ أقدامنا عتباته الواسعة ، ونعود إلى أواخر النصف الأول وبداية النصف الثاني من هذا القرن ، أو قل ـ بشيء من التجوز والترخص ـ نعود إلى عصر «التنوير» بعد أن أخفقنا في دخول عصر «التثوير» .

لقد كتب أدونيس قصيدة ـ منذ زمن ليس بالقريب جداً ـ يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وقلوبهم ونفوسهم ، ويكشف ـ في الوقت نفسه ـ عن غربة المثقف في هذا العصر . قال :

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب؟

إن السؤال حين يعبر عن الإحساس الصادق العميق بالمشكلة يمثل نصف الطريق إلى المعرفة أو الحل ، فأين الباب يا ترى؟ إن من أولى وظائف الثقافة وأهمها أن تعيد بناء الإنسان ، وتصوغ ـ أو تعيد صياغة ـ تصوره للعالم ، وتصقل نفسه وتسدد سلوكه . وأنا حين أتحدث عن الثقافة أقصد ثقافة الموقف والتغيير نحو الأجمل والأفضل لا ثقافة الثبات والنكوص . ولذا ليس غريباً أن تكون «الثقافة» هي الباب

الذي نـدلف منه للنظر في أمـور حياتنـا جميعاً، وإعادة صيـاغتها وبنائهـا على نحو يحقق إنجاز مشروعنا الحضاري العربي الذي لا نزال ـــ على ما أصابنا وأصابه ـ نحلم به، ونراهن عليـه، ونخوض في سبيله غمرات التحدي، وهل يكون الإنسـان جديراً بالحياة ومجدها إذا لم يقبل التحدي ويشارك في صنع التاريخ؟!

ولكن الثقافة العربية مأزومة كما قلنا، فبأية ثقافة نتوسل لنتجاوز شرطنا التاريخي القاسي؟ إن علينـا أن نتذكر دائماً ونحن نحـاور أنفسنا أو نحاور الآخـرين أننا نعمل لصالح حضارة بعينها ـ دون أن يعني ذلك انغلاقها وتقوقعها وعرقيتها المتعصبة ـ هي الحضارة العـربية، ولذا ليس يقل خطـراً ولا سوءاً عن التقـوقع والانغلاق أن نجتث شخصيتنا الثقـافية مـن الجذور، ونستبدل بها ثقافـة أخرى. ومـن هنا تظهـر وعورة الطريـق وكثرة مطـاويها، فما أكثر ما كتـب الكاتبـون وتحاور المتحاورون في أمـر هذه المعـادلة الصعبـة: أن نكون معـاصرين وعـرباً في الـوقت نفسه. وليس هـذا الجدل المتصل الذي يدوّي أحيانـاً وتتردد أصداؤه أحياناً أخرى في الحياة العـربية الراهنة إلا تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نرزح تحت وطأتها. وإذن نحن نعيش أزمة في الحياة وفي الثقافة معاً في آن. فأين يقع النقد الأدبي من هذه الأزمة المركبة؟ إن النقد الأدبي ـ كما هو معروف ـــ أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هـذا البناء تتجمع وتنصهر معارف إنسـانية شتـى وأدوات معرفيـة كثيرة، وعلى الناقـد أن يكون «متعـدد حرف» بتعبير «ياكبسون»، وهو يعـالج مادة غامضة ومركبة ومعقـدة على الرغـم من سطحها الخارجي الرقراق النـاعم الأنيق. ومن هنا كان العمل النقدي عمـلاً شـائكاً وعسيراً ـ وينبغي أن نضيف دون أن نحترس ـ وحساساً وخطراً لأنه ذائع بين النـاس، بل يكاد يكون فاشياً فيهم بسبب بنيـة الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جـزءاً جوهرياً منها. إن المتتبع للحركة النقدية العربيـة المعاصرة يستطيع أن يرصد طائفة من الفروق التي تميزها من الحركة النقدية لدى نقاد الثلث الثاني من هذا القرن دون أن يعني ذلك الدقة الصارمة التي لا تسمح بالاستثنـاء الذي يؤكد الحكم السابق ولا ينقضه. وأول هذه الفروق وأبرزها أن نقاد الثلث الثاني من القـرن كانوا مثقفين أولاً ونقاداً ثانياً، أما نقادنا المعـاصرون ـ ما خلا الـذين استمر عطاؤهم النقدي من الجيل السـابق ـ فهم نقاد أولاً ومثقفـون ثانياً. وأنا لا اصطنع بهذا القـول قسمة زائفة بين الثقافـة والنقد،

فأنـا أعلم أنه لا نقـد بـلا ثقافـة، ولكنني أشير بوضـوح إلى مشـاركة الجيل السـابق مشـاركـة فعالـة واسعـة في شـؤون المجتمع كلهـا بما فيهـا النقـد الأدبي، أما نقـادنـا المعـاصرون فيغلب على جلّهم التخصص، ولا يكـادون يلتفتون إلى شـؤون الأمـة إلا بمقـدار مـا يصلهم النقد بها. ولقـد أعلم أن هـذا الكـلام سيثير سخط الكثيرين، وحسبي منه أن يفعل ذلك.

وثـاني هـذه الفروق ديمقـراطيـة نقـاد الجيل السـابق ــ على ما كـان يخالط هـذه الديمقـراطية من عنف أحيانـاً ــ وإرهاب جيل نقـادنا المعاصرين الـذين سلطوا على رقاب الناس سيف الحداثة، وكأن الجيل السـابق لم يعرف التحديث ولا الحداثة، أو كأن هذه الحداثة أمـر مكتمل واضح الحدود، وليست أمراً خلافيـاً تتفاوت فيه الآراء وتتباين وجهات النظر، فإذا نحن أمام «حداثـات» شتى لا حداثة واحدة. وأنا أريد أن ألتمس لهؤلاء النقـاد بعض العـذر لا كلـه، فهم أحـد تجليـات الـروح الثقـافيـة والسياسية التي هيمنت على المجتمع العربي في النصف الثاني من هذا القرن.

لقد عاش الجيـل الماضي يتنسم هواء الليبرالية الذي كـان يهب على المنطقة فكان الإيمان بالفرد قويـاً، وعن هذا الإيمان صدرت الرومانسيـة في الإبداع الأدبي، ونظرية التعبير في النقـد. وعاش جيلنـا ــ ولا يـزال يعيش ــ يتنسم ريـاحاً اختلفت جهـات هبوبها، وسُخّـرت هذه الريـاح أيما تسخير، فراحت تصرّفهـا مواقع السلطة العـربية يميناً وشمالاً، فكـان تصريفهـا على هـذه الأنحاء غير الثـابتـة ولا المستقـرة مغـايـراً لتصريفها في الشرق والغرب على حد سواء.

وثـالث هذه الفـروق طبيعة المعـرفـة النقديـة وقلة أدواتها لـدى الجيل الماضي إذا قيست بالمعرفة النقدية المعاصرة وأدواتها الثريـة المرهفة، فقد تدفقت التيارات النقدية العـالمية على نقـادنـا المعـاصرين الذين أدهشهم التطـور الهائل الـذي أحـرزته هـذه التيارات في العالم، وهـالهم مدى تخلف النقد العربي عن هذه التيـارات ــ وهو تخلف مروّع دون ريب ــ فجزعوا لذلك، وحملتهـم الغيرة معظم الأحيان والرغبة في مسـايرة الدّرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها ــ أو يتبنّونها ــ في غير حرج أو تقدير أو حساب.

لقد حدث انقطاع معرفي حقاً في الثقافة النقدية الأدبية العربية ، وكان هذا ـ دون جدل ــ من حسن حظ الحركة النقدية العربيـة ، ومن حسن حظ نقادنـا المعاصرين وبفضلهم أيضاً ، فإذا هم يملكون من أدوات الدرس الأدبي أضعـاف ما كان يملكه الجيل الماضي . ولا شك في أن أموراً كثيرة رافقت هذه الحيوية النقدية الجديدة التي لم يعرف تـاريخ النقد العـربي مثيلاً أو مقاربـاً لها . ولا شك ـ مـرة أخرى ــ في أن هذه الأمور التي رافقت الطفـرة النقدية أو نجمت عنها لم تكن جميعـاً في صالحها ، ولكن معظمها كان كذلك حقاً .

ولست أريد أن أقدّم تقـويماً شاملاً لهذه الحركة فأعدّ مالها ــ وهو كثير جداً ــ وما عليها ـ وهو ليس بالقليل ـ فهذا أمر لا تتسع له هذه الصفحات التي أحبّرها لتكون مدخلاً إلى إحـدى مقاصير هذا النقد الباذخ ، وهو أمـر لا يقوى عليه إلا العصبة أولو العزم . ولكنني ـ على ما قدمت من احتراس ـ أود أن أشير إلى بعض ملامح هذا النقد الجديد .

لقـد غلب على هذا النقـد ـ وهـذا أول الملامح وأبرزهـا ـ الاضطـراب والارتجال ، فالمعايير النقدية تسوّى على عجل ، والنقـاد ينقدون دون تريث أو أناة ، فتضطرب بين أيدي جلّهم المنـاهج وتتداخل ، وتتحـول الثقافـة النقديـة إلى أشتات منهجيـة تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة ، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقـد ومواقفهم في الحياة ، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى ، أو كأن المناهج النقدية ليست ـ في التحليل الأخير ـ تعبيراً عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو تجسيداً لها .

وقـد غلب على هذا النقـد في أرجاء واسعـة منه ــ ولعل هذا الملمح نتيجـة للملمح السابق وبـرهان عليه ـ الغموض والبلبلـة والالتواء ، فكأن الصوى النقـدية الكثيرة لم تزد سبيل النقد إلا وعـورة وإبهاماً ، ولم تزد سالكيهـا إلا حيرة واضطراباً ، فإذا نحن أمـام نقد أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها . ولئن كان الغموض في الشعر مقبولاً ـ إن لم يكن ضرورياً في رأي كثير من شعراء الحداثـة وعدد غير قليل من نقادها ـ لأنـه نابع من طبيعة الشعر ذاتها ، إن الغموض في النقـد مرفـوض لأن الخطـــاب النقـدي خطاب تصوري ،

أما الخطاب الشعري فخطاب جمالي لا يعبر عن أفكار البشر في زمن معين فحسب، بل يعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم و. . . أي عن إحساسهم بالعالم أيضاً. والإحساس بالعالم ـ على ما نعرف ـ ظاهرة نفسية اجتماعية.

أضف إلى ذلك أن طبيعة القول الشعري تختلف اختلافاً عميقاً عن طبيعة القول النقدي، وأن الرسالة الشعرية تقصد إلى شيء من البلبلة أو «التشويش»، أما وظيفة النقد فهي الإضاءة والكشف والتقويم. ولا نحب أن نمضي في إحصاء الفروق بين النقد والشعر فهي كثيرة ومعروفة، ولكننا ذكرنا ما ذكرنا كي نوصد الباب أمام من يريد من النقاد أن يحتج بحجة الشعراء في مشكلة الغموض، فيلقي تبعة ما هو فيه على كاهل المتلقي، ويتهم جمهور المتلقين بالقصور الثقافي، وهي تهمة فضفاضة وغامضة كما نرى.

لقد أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنّت مفاهيمها، وجاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر. وهكذا انطوت هذه الحداثة على مخادعة الذات على نحو ما لاحظ د. شكري عياد ببصره الثاقب[(١)]. وحين استوحش الناس من أمر هذه الحداثة ما استوحشوا، وقابلوها بجفوة تخالطها الريبة والتوجس أنكرت عليهم مواقفهم، ودعتهم إلى أن يرتقوا إلى مستواها، فكأن كل هؤلاء اللاغطين باسم الحداثة قد بذّوا جيلهم دراية وثقافة وإحساساً، فازدادت الجفوة، وأوشكت أن تكون قطيعة. لقد أراد الحداثيون العرب أن يكونوا «طليعة» فتحولوا إلى «نخبة» بالمفهوم العلمي الدقيق لكلا المصطلحين.

وقد ساعد بعض منظري الحداثة ـ وهم بعض شعرائها أنفسهم، وبعض من خرج من تحت آباطهم ـ في تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي، فمضوا ينظّرون ويكتبون مهللين للإيغال في «التجريب والغموض» حتى جعلوا من النص الشعري كتابة «هيروغليفية» أو نصاً من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوي المواهب الضئيلة الضحلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر باللاشعر، واختلط النقد بالتهويم

والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية، وغاب عن هؤلاء المنظرين ـ في غمرة الفرح بالذات، والإحساس بزهوها ـ أنهم يكتبون لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، وفي ظل ثقافة سيطر عليها الوعي الزائف حتى عمّى الحدود بين المفاهيم، وأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسخ اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابر والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة حارة[٢]. ويغدو الشعر المكتوب بهذه اللغة أشبه بما تنتجه صناعة التسلية، كما غاب عنهم أن الحديث عن أداة مقصودة لذاتها لا مرجعية لها في الواقع ـ لأنها قطعت كل صلة لها بتراثها ـ هو ضرب من العبث وانحدار بالشعر معاً. وأن التنظير لمثل هذه الآراء يجعل من النقد الذي نطمح إلى أن يكون علماً مناسباً لمادته وموضوعه عبثاً وفوضى لا عيار لهما البتة. لقد حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، فقام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين، ومضوا يسترفدون لهذا النقد مقولات من علوم وفنون شتى دون أن يتساءلوا عن مدى صلاحيتها له ولموضوعه الذي يعالجه، فكأنما غاب عنهم مرة أخرى أن الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأن أي مقولة نقدية لا تضع في حسبانها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والتهويم والاضطراب، وتنأى به عن أن يكون علماً أو قريباً من العلم.

لقد غدا لزاماً على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة» القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عملياً إلى ما تنكره نظرياً، فتثبّت الواقع الكئيب وتجذّره بدلاً من خلخلته واقتلاعه، وقد ظهرت نذر هذا الانحياز حقاً لدى كثير من الحداثيين فكأنهم ـ بعبارة د. شكري عياد أيضاً ـ لم يقبلوا من تراث أسلافهم إلا مبدأ «التقية»!!

ولست أريد بهذا الذي أقوله الحداثة العربية كلها، فليس يقول بهذا عاقل أو منصف، ولكنني أريد به ضرباً بعينه من هذه الحداثة ـ أو حداثة من هذه الحداثات ـ لا يرى من هذا العالم إلا ما يراه في مرآة ذاته. ولست أريد من ذلك كله أن يهبط النقد أو

ينحدر إلى مستوى المتلقين العـاديين، ولكنني أريد ـ كما أريد للشعـر ـ أن يرفع المتلقي إلى مستوى عالٍ. ولا يكون ذلك إلا بنقـد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوّم ويعمق الخبرة النقدية لـدى المتلقي فيصقل حساسيته، وينمي إحساسه بالجمال ووعيه بوظيفة النقد والشعر على حد سواء.

أما جل ما نقرؤه اليوم من نقد فهو نقد غامض مبلبل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلقاً، وتـوشك أن تكون قطيعـة بينه وبين جمهـور المتلقين، ولذا ليس غـريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً.

ويعرف قارئ النقد العـربي الراهن ما يعتري لغة هذا النقد ـ مـا خلا جانباً يسيراً منه تسري فيـه روح رومانسيـة عارمة وإن أنكـر ذلك ـ من برودة وغثـاثة وفتـور يكاد ينقلب إلى كـزازة، فليس فيه رشـاقة القـول ولا توهج الإحسـاس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير، بل هـو نقد سُلِبَ حرارة الموقف، وذوت فيه نضارة الإحسـاس بالعالم الشعري الـذي يتحدث عنه، وغاب عنـه التذوق الحار، وذبلت فيه فتنة الـدهشة، فغدونا نقرأ نقداً شاحباً منطفئاً قـاتماً لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الروح أو نسمة الحياة الهادئة العليل. ولقد أعرف أنني أتحدث عن النقد لا عن الشعر، وأعرف أيضاً أن نقدنـا العربي الحديث ـ لا المعاصر حسـب القسمة الزمنية لا الفنية ـــ عانى معـاناة قـاسية مـن وطأة التيار الإنشـائي وفتنة القـول وسلطـان اللغة، فكأن قـراءه يقصدونه لنفسه لا لما يتحدث عنـه، فإذا نحن نبحث عن مقادير الحقيقة العلمية أو ذراتها مبعثرة هنـا وهنالك في مهـرجان الضـوء واللون، فـلا نكاد نعـود بعد البحث والتفتيش إلا بحصاد يسير.

وأعرف ـ مـرة أخرى ـ أن لغة النقـد المعاصر كانت رداً على هـذا التيار الإنشائي المتدفق بقدر ما كانت محاولة للاقتراب من لغة العلم الصارمة. ولكن علينا أن نتذكر أننا مهما حـاولنا أن نقترب بلغة النقد من روح العلم فلن نفلح في أن نجعل منهـا لغة علمية صرفاً إلا إذا كـان ذلك على حساب الخطاب النقدي نفسـه. أريد أن أقول إن ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسم نقدنا الراهن، وأنا أعرف أن نقدنا المعاصر يمر بمـرحلة التجريب، وأنها مـرحلة شائكة معقـدة مخاضها عسير محفوف

بكثير من المصاعب والمخاطر ومطاوي الطريق. ولذا ليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار.

وأضيف إلى هذه الملامح ملمحاً جديراً بالاهتمام هو اضطراب المصطلح. النقدي، فنحن لا نزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها، ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح. وينبغي أن نتذكر أن تاريخ أي مصطلح هو تاريخ علم هذا المصطلح.

وآخر هذه الملامح التي أحب أن أشير إليها ـ دون أن أستغرقها جميعاً ـ هو «الثرثرة» التي يعج بها هذا النقد؛ فكأنه لم يستطع أن يبرأ من آفة سلفه، ولم يستطع أن يجتث جرثومة الإطناب من روحه، فإذا هو يوغل في هذا المضمار بعد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة، وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة.

ولعلي لا أخطىء إذا زعمت أن إحساسنا العميق بالأزمة التي تلف وجوه حياتنا جميعاً وتتأصل فيها ـ حياة عربية مأزومة، وثقافة عربية مأزومة، وإنسان عربي مأزوم ـ هو الذي دفعنا إلى «الانحياز المنهجي» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر. ولئن كان هذا الإحساس مشروعاً وصحياً ونبيلاً إن ما جر إليه من الاغتراب عن الذات أو محاولة الفرار منها إلى الآخر ليس مشروعاً ولا صحياً ولا نبيلاً.

ولست أعرف حيرة سابغة تجلل أبناءها أشد من الحيرة التي نحن فيها اليوم، فقد مضى زمن قريب كان فيه بعضنا يستمد مشروعيته من الشرق، وكان بعضنا يستمدها من الغرب، ثم انهار الشرق ـ على نحو مأساوي مذهل ـ فاشرأبت أعناقنا جميعاً نلتمس مشروعية وجودنا من الغرب البعيد وحده، مقنِّعين ما نفعله بقناع «التبرير» الكاذب المخادع وقد أضفينا عليه روح «التعليل» والحكمة والمنطق!! وكأن قدراً غشوماً قدر علينا ألا نستمد مشروعية وجودنا من أنفسنا بل من الآخرين. ولم يقف شطط الاستعارة ـ أو محاولة الفرار من الذات إلى الآخر ـ على وجودنا السياسي، بل امتد ليشمل شخصيتنا الثقافية التي تشكل حياتنا النقدية وجهاً من وجوهها، فكأنما غاب عنا أن الانفتاح على العالم من حولنا والانتفاع بثقافاته وعلومه أمر، وأن نفي الذات وتغيير الجلود والاغتراب في الآخر أمر آخر. وقد يكون من لوازم النظر ألا نتهيب ما نحن فيه طارفاً وتليداً، فنعكف على مدارسته بصبر وأناة وموضوعية ـ وهذه

معضلة معقدة وشائكة ومضنية دون ريب ـ فننفي ما لم يعد قادراً على الإسهام في تحقيق مشروعنا الحضاري الراهن بدلاً من أن نجمّله ونستر عـوراته، ونصنع له كياناً أسطورياً لا يمت إلى حقيقته إلا بأوهى الصلات، بل يعبر عن رغباتنـا الصريحة حيناً والغامضة أكثر الأحيان، ونستخلص لأنفسنـا ما نراه أقدر على تحقيق ما نصبـو إليه، لا نفرق في النفي والاستخلاص بين تليد يحرسـه جلال الماضي، وطارف تذود عنـه فتنة المعاصرة. ولعل الأجدر بهذا الكلام أن يقيد بعض التقييـد، فليس المشروع الحضاري الذي كلفنا بالحديث عنه زمناً واضحاً كل الوضوح أو محدداً كل التحديد، وليس المجتمع كله على رأي واحد فيه. . . ولكنه ـ في ظني ـ ليس غـامضاً غموضاً تشتبه فيه القسمات وتضيع الملامح، ولست غالياً ولا مخطئاً إذا ظننت أن محاولات كثيرة من محاولات صياغة الوعي العـربي الـراهن تحوم حـول هذا المشروع وتلتقي على ضفـافـه. ولست مع القـائلين إن مشكلاتنا نابعة منا لا من التراث إلا إذا قبلنا القول إن مشكلاتنا نابعة منا لا من الواقع أيضـاً. ولست أرى وجاهـة لهذا القول الـذي ينظر إلى التراث والـواقع بوصفهما كتلـة صماء نشكلها كيفما نشـاء، وينسى أن لكليهما ـ التراث والواقع ـ حقيقة موضـوعية لا يمكن تجاهلها، ولكن هـذه الحقيقة الموضـوعية ليست حقيقة متعـالية على الـوجود لا يمكن حوارها أو إعادة اكتشافها وإنتاج معرفة جديدة بها.

إننـا ـ شئنـا أم أبينا، أدركنـا ذلك أم غـاب عنا ـ نحمل في شخصيتنـا مقاديـر متفاوتـة من التراث، ومقـادير متفاوتـة من روح العصر، وبهذه الشخصيـات نحاور الواقع ونحاول تشكيله.

فإذا صرفنا القول ـ رغبة في اجتزاء الكلام وطيه ـ إلى وجهـه الذي نقصده، نكون قد خـرجنا من الكل إلى الجزء، من الحياة العـربية إلى النقد والشعـر. فأين يقع النقد والشعر من مشروعنا الحضاري؟

لقد استقر في النفوس منـذ زمن، ونزل منها منزلة البديهيـات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفـه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقتـه بهذه الحياة وهذا الـواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظـر إلى شعرنـا القديم وفق هـذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معـرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى

قـراءة أخرى لهذا الشعـر تصدر عن تصـور شـامل للحياة ، وتتـوسل بأدوات نقديـة ومعرفيـة لم تكن ميسرة للقدماء . وقـد مضى الزمن الـذي كان ينظر فيـه إلى «القراءة» بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهـزة ، فليس يزيد دور القارئ فيها على استيعاب المقروء . وغدا فعل «القراءة» اليوم فعلاً معقداً شديد التعقيد . وليس من الوفاء لشعرنا القديم ، ولا من الـوفاء لروح العصر أن نستمر في قـراءة شعرنا ـ وتـراثنا عامة ــ قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفعلة لا فاعلة ، فهي تقبل كل ما تقـرأ وتستوعبه . وقد يكون من العسير أن نصـدق أن هذا النمط الحواري من القراءة هو الذي كان شائعاً في تاريخ حضارتنا ، أو هو الشائع هذه الأيام .

إن مفهوم «القراءة» المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة ، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل» ، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء ، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارىء بالنص . وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة ـ والنصوص الإبـداعية عـامـة وكثير من النصوص غير الإبـداعيـة ـ «نصـوصاً مفتـوحـة» قابلـة لمستويـات متعددة من القراءة تختلف باختـلاف الذات القارئة وشروطها التـاريخية ، وهذا يؤكـد صفة «النسبية» في القراءة التي لا تناقض صفة «الموضـوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحـة جملة من الشروط ، ولعل أهـم هذه الشروط أن نحاول فهـم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً ، وهذا مطلب عزيـز المنال ، فليس في المكتبة العربية ـ على كثرة ما فيها من المعجمات ــ معجم تاريخي واحد[٣] ، ولذا يبـدو الشرط الثاني مكملاً لهذا الشرط وسياجـاً له يحول دون الوقوع في الخطأ ، وهـذا الشرط هو التحليل التاريخي ، أي ربط النص بسيـاقه التاريخي ، فمعرفـة هذا السياق بأبعاده السيـاسية والثقافية والاجتماعية و. . . ضرورية لفهم النص . وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة ـ وهي مـرحلة التفسير ـ جناحين : الأول «لسـاني» يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معـاني الكلمات ، والثاني «تاريخي» يجعل المعرفـة الصحيحة مرهونـة بمعرفة السيـاق التاريخي الخاص . وثـالـث هـذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلـة «التفسير» مرحلة «التأويل» ، وهي المرحلـة التي يدخل فيها القارىء ونصـه في حالة «الحوار» ، وكل فهـم عميق للنص هو التقـاء بين خطابين ــ بين خطاب الذات القـارئة المضمر

وخطاب الموضوع المقروء ـ أي هو حوار بينهما. ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القـراءة ومشاكلهـا أن «التأويل» شرط لبقـاء الخطـاب المقـروء وشرط لبقاء الخطـاب الحالي. وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمـة قراءة بريئة، أو قراءة تبـدأ من درجة الصفر، وليس هنالك قراءة مكتملـة تامة الوفاء، بل هنالك قـراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر، وأن الاختلاف بين هذه القراءات ـ أو التأويلات ـ هو خلاف في «الدرجة» لا في «الصفة». وينبغي أن نتذكر أيضاً أن التأويل الذي نتحدث عنه ليس وليد العصر الراهن، بل هـو قديم أو موغـل في القدم، ولعل أول بدايـاته الأساسيـة المسجلة في الوثائق ما يجده الباحث لدى مـؤولي الكتاب المقدس (العهدين) حين شعر المفسرون والمؤولون بغـرابة المعنى الحرفي عن قيمهم «إذ كل تأويل متجـذر في السياسـة ـ يعني القيم»، وأعلن بعضهم أن معـاني النص ليـس لها حـدود «في أيـة كلمـة يلمع ألف ضـوء». وعرفت حضـارتنا العـربيـة تيارات تأويليـة مختلفـة في الدراسـات القرآنيـة الخصبة منذ فجر هذه الدراسات ولم يقف التأويل على فرقة بعينها، بل اتسع ليشمل الشيعة والخوارج والصوفية والفـلاسفة والمعتزلة. يقول أحد متأخـري الصوفية «لكل آيـة ستـون ألف فهم، ومـا بقي من فهمهـا أكثـر»، ولم ينكـر بعض الأصـوليين من المالكية والشافعية والحنفية فكـرة التأويل، ولكنهم حاولوا كبح جماحها، والتخفيف من غلـوائها، فقـد كانـوا يؤولـون، ويضعـون بعض المقاييس والضـوابط والقواعـد لتأويلهم. ولعل أبا إسحاق الشاطبي في كتابـه «الموافقات» أن يكون مثلاً طيباً لهؤلاء المعتدلين من المؤولين على ما يذكر د. محمد مفتاح.

ولسنا نريد أن نمضي في حديث التأويـل، فنحن لم نعقد هذا البحث له، ولكننا آثرنا أن نشير إليه لنلتمس العذر ونصيب الحجـة لمن يؤول الشعر. وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحـة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته(٤).

إن الإلحاح على العلاقة بين النص والقارىء، وعلى التفاعل بينهما غدا أمراً مسلّماً به من حيث المبـدأ في نظريات «التلقي» الحديثة، وإن وقع الخلاف بعـدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القـراءة من الخطأ والهذيان واللغو. ولعل الرغبة في صحة قـراءة الأدب تحديداً تفـرض علينا أن نحـدد مجال هذه القـراءة أو قضايـاها،

فليس الأدب نظاماً رمزياً أولياً، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو «اللغة»، وهذا يعني بوضوح أن قضايا الأدب تختلف ــ على الرغم من أن الأدب فن لغوي ـ عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي ـ أو قراءة الأدب ـ في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية ــ أو النص ــ عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى. وينبغي أن نؤكد ـ زيادة في الحيطة والاحتراس ـ أن النص الشعري هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هي التي جعلته «شعراً». وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى ـ في الوقت نفسه ـ في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية و. . . ولكن هذه المواد أو العناصر ـ مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص ـ لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خاماً، بل تغدو عناصر شعرية. بعبارة أخرى إن النص الشعري ليس ملحقاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتمٍ إلى نظام آخر هو نظام «الفن»، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية «القول الشعري» وقيوده وضوابطه يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معاً. وحقاً إن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعه للعالم، ويحدد زاوية هذه الرؤية ــ أو يفترض فيه أن يكون كذلك ــ ولكنه يكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي أداة غير مختصة به، أعني «اللغة». إن الشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر «بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم «الشعر» أو انحرافاً به. إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل.

ولهذا كله يشترط في الناقد الأدبي ـ كما ذكرت من قبل ـ أن يكون «متعدد الحرف» بتعبير ياكبسون، وعلى رأس هذه الحرف حرفة «الفن»، وكأن ياكبسون يكرر شطراً

من التعريف العربي المشهور للأدب بعد أن ينقله من عالم الأدب إلى حقل النقد: «الأدب هو معرفة أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف». ولا غرابة في هذا الشرط ولا مبالغة، فالشعر «مركب كثيف» تنصهر فيه عناصر شتى، وليس في استطاعتنا ــ إذا اصطنعنا الجد في أمره ـ أن نكشف عن ثرائه وخصوبته، وأن نضيء عالمه، إلا إذا استخدمنا أدوات معرفية ونقدية متطورة ومرهفة ومتنوعة. إن تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين «البنية والرؤية»، ويمكننا من الربط بين الظاهرة الأدبية في خصوصيتها وبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، أو قل ــ بعبارة جولدمان ـ بين النص والبنية المحيطة، وأنا أتذكر أنني لم أعقد هذا البحث لمفهوم الشعر، فذلك أمر طويل وشائك، ولكنها إشارات لا بد منها كيلا نتورط في آفة «القصور» ـ أو «الخطأ» ـ التي تعتري كتباً كثيرة كتب لها الذيوع والدوران بين الشداة بل بين جمهور القراء عامة.

***

لقد استقر في وجدان العالم المعاصر أن عصرنا الحاضر هو «عصر العلم والتكنولوجيا»، وطوى هذا العصر في جوفه كثيراً من المفاهيم الأخلاقية التي دفعت البشرية ثمنها باهظاً، فغدا ـ على التمثيل لا الحصر ــ مفهوم «الحق» ملتبساً بمفهوم «القوة»، فكل ما نالته يد القوي حق له لأن «حق القوة» أظهر وأهم من «قوة الحق». وبدا العالم المعاصر يدفع ثمن تقدمه العلمي والتكنولوجي جانباً ضخماً من تراثه الأخلاقي. وسرت في الناس هذه الرغبة المشروعة في اللحاق بروح العصر، ولكن الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم لابسها عيبان كبيران هما الخطأ والقصور، أما الخطأ فيتمثل في الغض من شأن الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية، وكأن هذه العلوم والدراسات لم تكن هي التي بشرت بعصر العلم ودعت إليه، وأما القصور «فيتمثل في تعجل الوصول إلى عصر العلم دون تأصيل لمناهجه عن ظن بأننا نستطيع أن نأخذ بها حققته الدول التي سبقتنا على الطريق غير ملتفتين إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟»(٥). ولم تقف هذه الرغبة عند حد يحدها، فغزت جل وجوه النشاط البشري، وتغلغلت في عروقها، وهكذا صار الحديث عن علم الأدب وعلم النقد وعلم

النفس . . . يجري على كل شفة ولسان . وأعتقد أن الدعوة العربية إلى «علم النقد» لم تكن أحسن حظاً من الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم على نحو ما أسلفت، فلم يزل «علم النقد» الذي نطمح إليه علماً لم تنضبط أصوله، ولم تستقر مناهجه، ولم تزل قسماته وملامحه غريبة عنا أو كالغريبة، ولم نزل نعتقد أن باستطاعتنا أن نأخذ بما حققه الآخرون دون أن نلتفت إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟ وينبغي أن احترس هنا احتراساً شديداً، فأنا لا أتهم بهذا الكلام أحداً، بل لعل نقيض هذا الظن أقرب إلى الصواب والحق، فلقد حقق نقادنا المعاصرون إنجازات طيبة تستحق الثناء والتقدير، ولكنني أشير إلى واقع الحركة النقدية العربية الراهن، فهي - على كل ما ظفرت به - لاتزال في حاجة ملحة إلى كثير من الرعاية والضبط والتوجيه. ولم يزل «علم النقد» رغبة تخامرنا وتؤرقنا أكثر منه حقيقة ملموسة في واقعنا الأدبي. وأنا أقدر أن للأدب خصوصيته التي تجعل من علم النقد علماً مختلفاً في إجراءاته وأدواته ونتائجه عن العلوم الأخرى، فهو يعالج مركباً كثيفاً غامضاً متعدد الطبقات وغائر الأعماق. ولذا ليس غريباً أن تظل معضلة قراءة النص الأدبي أو تفسيره أو تأويله معضلة شائكة تكاد تستعصي على الإجابة الدقيقة التي تظفر برضى النقاد والباحثين، بل هي - إذا أردنا الدقة - معضلة تثير عاصفة هوجاء من القضايا والمشكلات التي تتجاوز حدود النص الأدبي مجاوزة بعيدة، وتتصل بالإنسان والمجتمع وقضايا الثقافة وتجلياتها المختلفة وسوى ذلك شيء كثير. . .

وقد سبق أن عللت ذلك بأمرين هما: طبيعة النص الأدبي الغامضة، ومفهوم القراءة المعقد.

ويلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن «تاريخ الأدب» لم يعد يظفر باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر «النص» الذي يظهر تحت أسماء كثيرة كـ «نظرية النص» أو «النص المفتوح» أو «النصوصية» أو «النص الشعري»: من أين وإلى أين؟ أو «بنية الخطاب الشعري» أو «تحليل الخطاب الشعري» أو« . . . . . » وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرده وخصوصيته، وهذا أمر منطقي لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد، وأما الكشف عن القوانين المطردة

في الأدب فأمر ينهض به تـاريخ الأدب ومؤرخوه(٦). ويلاحظ هـذا المتتبع أيضاً أن ازدهار دراسة العلوم الإنسانية عامة الذي تم بفضل الفلسفات الجديدة التي شهدتها أواخر القـرن التاسع عشر (داروين. ماركس. فـرويد/ يـونج/ فريزر. . .) قـد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم وبـالمجتمع، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الأديان وغيرها من العلوم حديثاً عالي النبرة يكـاد يطغى على كل حديث سـواه في نـوادي النقد ومجالس الأدب. ثم ازدهـرت في النصف الثاني من هذا القرن دراسة اللغة ازدهاراً مرموقاً بعد أن فتح أمامها الباب على مصراعيـه منـذ مطلع القـرن العـالم السـويسري دوسوسير، فـازدهـرت بـازدهـارهـا علاقةالأدب باللغة، وكان هذا الازدهـار إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب، فظهرت «الألسنيـة الحديثة» في نقد الأدب بـاتجاهاتها المختلفـة من بنيوية، وبنيـوية توليديـة، وتفكيكية أو تشريحية، وأسلوبية وغيرها، ووراء هـذه الاتجاهات اتجاهات أخـرى بـدأ النقـد العـربي الجديـد يتهيـأ لإعـلانها مـذاهب كبرى في دراسـة الأدب كالهرمـونيطيقا «التأويلية» والسيمـوطيقا «علم العلامـات». . ، ولقد كان البـاحثون العرب حتى عهد قـريب يتحدثون عن الاتجاه الاجتماعي في دراسـة الأدب، وانطلاقاً من هذا الموقف كتبت دراسات كثيرة جداً تناولت أدبنا القديم خاصة، وكانت دراسة المضامين الاجتماعية بصورتها البسيطة الساذجة تغلب على هذه الدراسات جميعاً، ثم بدأ هـذا الاتجاه يتعمق ويغتني ويتأصل شيئاً فشيئاً بفضل التحـولات الضخمة التي طرأت على المدرسة الواقعية في دراسة الأدب. وكان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثـون عن شذرات نفسية في النصوص الأدبيـة تلمع هنا وهنالك، ثم قـوي هذا الاتجاه بفضل الإنجازات الجبارة التي أحـرزها أصحاب التحليل النفسي وعلى رأسهم فرويد ويـونغ وآدلر. وانطلاقاً من هذه الجهود وتطبيقـاتها في الآداب الأجنبية ظهرت بعض الدراسات النفسيـة في نقد الأدب العربي القديم والحديث كـدراسات الأستاذ محمـد خلف اللـه أحمد (من الـوجهـة النفسيـة في دراسـة الأدب ونقـده) ودراسـة د. عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب)، ومن قبلهما مـا كتبه العقاد عن بشار والنويهي عن نفسية أبي نواس و. . . ولا يزال هذا الاتجاه ـ كسابقه ـ يتطور ويحاول أن يفرض نفـوذه الواسع على النقاد. ولكن الاتجاه الألسني في نقـد الأدب يكاد يقتلع،

كما يخيل للرائي، كل ما يصادفه في طريقه من المذاهب والاتجاهات مسلطاً سيف «الحداثة» على عنق كل من لا يرى أن يسير في ركابه. وقد يكون الحديث عن هذه المذاهب أو الاتجاهات جميعاً مطلباً تعقد له الفصول المطولة أو الكتب، ويتظاهر له الباحثون. ولذا فإنني سأخص مذهباً واحداً بالحديث هو المذهب الأسطوري في تفسير الأدب، وسأقصر حديثي على الأدب الجاهلي دون غيره من عصور الأدب العربي الأخرى.

الهوامش

(١) المذاهب الأدبية والنقدية ص: ٦٨، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٩٣م.
(٢) انظر عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ٨٢ وما بعدها. دارة العودة بيروت ١٩٧٩ ط٢.
(٣) انظر مقدمة «المعجم اللغوي التاريخي» للمستشرق الألماني «فيشر». المركز العربي للبحث والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٨٢م.
(٤) لمزيد من المعلومات حول القراءة والتأويل انظر على سبيل المثال:
ـ ياكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون.
ـ محمد عابد الجابري (بالاشتراك): المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.
ـ جابر عصفور: مقدمات لقراءة التراث النقدي، ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي».
ـ محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ الدار البيضاء. الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
(٥) انظر: عائشة عبدالرحمن: مقدمة في المنهج ص: ٩ وما بعدها، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧١م.
(٦) انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية.



الفصل الثاني

رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يُقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو «موت النص». ولو صح مثل هذا الاتجاه ـ وهو بالتأكيد لا يصح ـ لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي من هذا القرن، وبعض نصوص هذا العقد الذي نشهد أواخره. . . ولكن الذي حدث ـ ويحدث دائماً ـ أن الدراسات هي التي تموت، وتبقى النصوص حية لا تعرف الموت. وتأسيساً على ما تقدم فإن نصوص الأدب العربي القديم لا تزال رغم عوادي الدهر وغِيَرِ الأيام تفيض عافية وحيوية، وإن كثيراً من الدراسات التي تناولتها قد اندثرت ولم يبق منها شيء سوى ما قد يكون أصداء خافتة يحتفظ بها تاريخ الضمير الأدبي لا لأهميتها المعاصرة بل لأهميتها التاريخية. ومن هذه الدراسات المندثرة ما كتب في الأمس البعيد، ومنها ما كتب في الأمس القريب، أو القريب جداً. . .

لقد تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي ـ على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة ـ وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من «التجريب النقدي» بكل ما تعنيه كلمة «التجريب» من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة إلى اللحاق «بالحداثة» وغياب المنهج، والقفز بين الاتجاهات النقدية و. . . حتى يكاد يخيل للرائي أن قطيعة وشيكة الوقوع ـ إن لم تكن وقعت ـ بين موقف الناقد الثقافي ـ بالمعنى العلمي لمصطلح الثقافة ـ وموقفة النقدي في ميدان الأدب على نحو ما ذكرت سابقاً. وسيمضي وقت ليس بالقصير قبل أن تطمئن النفوس إلى مراجعة ضمائرها، وإعادة النظر والتدقيق في كثير من هذه المعايير النقدية التي تسوّى هذه

الأيـام على عجل، وحينئـذ ستنكشف «مرحلـة التجـريب» الـراهنة عـن حصاد نقـدي يصعب على المرء الآن أن يتنبأ بـه، لأن ذلك رهن بحـركـة المجتمع العـربي نفسـه قبل أن يكون رهناً بحركة النقد وحدها.

***

ولقد كان «المنهج الأسطوري» في تفسير الأدب قديمـه وحديثه، واحداً من هذه الاتجاهات النقـدية المتدافعـة التي تضطرب فيها حركـة التجريب النقدي الـراهنة. وبـدأ هذا الاتجاه في الظهـور في ميـدان الأدب العربي القـديم (الجاهلي) منـذ مطلع العقـد الماضي - في حـدود مـا أعرف - ببعض الـدراسات الأكـاديميـة التي أعدهـا أصحابها لنيل درجة علميـة كدراسة «الصورة الفنية في الشعـر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» للدكتـور نصرت عبدالرحمن، ثم تتـابعت الدراسات والأبحـاث المتفـرقة، ولا تزال تتـدفق بغزارة تحدوهـا لهفة اللحـاق «بالحداثـة» وتثبّتها في نفـوس أصحابها الرغبـة في الجديد، والنفـور من كل شيء سواه. وككل جديـد آمن به أصحـابه لقي الاتجاه الأسطـوري في تفسير الأدب الجاهلي حماسـة ورعـايـة كبيرتين من أصحـابـه والمبشرين بـه، وظفـر منهم بإيمان لا يخامـره الشك، فمضـوا يجتهـدون في تأصيلـه وتنميته، ويسترفـدون له من كل صوب. ويمكننـا أن نقرر باطمئنان أن ظهـور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية على نحو ما بينـت سابقاً، ولذا كان علينـا أن نلتمس أصوله النظريـة في تلك الفلسفات والعلـوم التي شهدتها نهايـات القـرن التاسع عشر، وعلى رأسهـا: التحليل النفسي، والأنثـربـولوجيـا ولا سيما علـم الأديـان المقـارن، والأساطير. ونضم إلى هـذه المنـابع الفلسفة الرمزية وعلوماً مساعفـة جديرة بالاهتمام كعلم اللغة المقارن، وعلـم الآثار بما يقدمه من كشوف أثريةونقوش ولُقَى.

وقد كـان ينبغي أن أعقد فصلاً للحديـث عن هذه الأصول النظريـة لولا أن باحثاً آخر هو الأستاذ عبدالفتاح محمد أحمد نهض بهذا الأمر[1]، ولست أحب أن أكرر الحديث، ولكنني وجـدت أنه لم يستوفِ القول في بعضهـا فحاولت أن أستتمَّه وأستوفيه.

ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام ١٩٥٧م كتابه «تشريح النقد» الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو «المنهج الأسطوري». وقد أولى «فراي» في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية «الأنماط العليا أو النماذج البدائية» التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد «الصور الكونية» التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية ـ وفقاً لهذه النظرية ـ بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون كل «يوتوبيا» تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن، وهكذا تكون ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو «جنة عدن»، وتكون رحلة السندباد، وزيارة «عوليس» لبيت الموتى، ودخول «يونس» في بطن الحوت، وإلقاء «يوسف» في البئر ـ على ما بينها من اختلاف في المضامين ـ صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى «فراي» أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي.

إن الأدب ـ وفقاً لنظرية فراي ـ يصدر عن بنية أساس ـ نسق أو نظام ـ هي «الميثة» أي هي «الأسطورة» في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها. وقد ربط «فراي» بين «الميثة» والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر. وإذن ليس هنالك «أدب جديد»، بل هنالك «أدباء جدد» تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات، ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة «النقد» فتنحصر تحديداً في معرفة «الانزياح» الذي أصاب الميثة. وقد عد «فراي» «التوراة» مصدر الأساطير غير المنزاحة[٢].

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية «كارل يونج» في التحليل النفسي. لقد طور «يونج» نظرية «فرويد» باكتشافه طبقة أخرى من «اللاوعي» تقبع تحت طبقة «اللاوعي الشخصي» أو «العقل الباطن» التي اكتشفها «فرويد» ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة الجنسية المكبوتة والمكبوحة التي تشكل «العقد»، وهذه الطبقة العميقة من «اللاوعي» التي اكتشفها «يونج» هي طبقة «اللاوعي الجمعي» التي تستعصي على التحليل الفرويدي لأنها منبتة الصلة بالكبت والعقد. والإنسان ـ وفق هذه النظرية ـ شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل «اللاوعي الجمعي» جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كل الناس، وهو ـ على نحو ما نرى ـ مختلف كل الاختلاف عن «اللاوعي الشخصي». إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول: إن في أعماق كل منا ـ نحن معشر البشر ـ إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي. وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا ـ بتعبير يونج ـ تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

وعززت جهود علماء «الأنثربولوجيا» هذا الاتجاه في النقد، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة المتصلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً، فدفع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت. وحاول «فريزر» في ضوء هذه الإنجازات الأنثربولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كل زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على «الأسطورة» التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون(٣).

وعندما أعاد «ليفي شتراوس» عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثربولوجيا) «نظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق. وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير

(مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثربولوجيين قبله أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يُسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصبّاً على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت»(٤).

ولعل ما وصل إليه الباحثون في علم الأديان المقارن خاصة يعد إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم «اللاوعي الجمعي»، ويغدو حجة قوية بأيدي نقاد هذا المنهج. وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري الكبير «أمرسيا الياد» الذي كشف في كتابيه «أسطورة العود الأبدي» و«رمزية الطقس والأسطورة أو المقدس والدنيوي» عن أمور تثير الدهشة حقاً. وليس في النية أن نكثر من النقل عن هذا الباحث، فكل ما كتبه يستحق القراءة المتأنية والتأمل العميق. لقد عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير ــ بل كثير جداً ــ من الشعوب والقبائل، وحللها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و. . .)، والزمان المقدس (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و. . . .)، ونظرة الإنسان إلى الطبيعة (عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و. . .)، ونظرته إلى الوجود البشري (تقديس الحياة وطقوس العبور والمسارة و. . .). ورأى «أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي، . . . وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبداً على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية . . . وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدساً لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى

تتجلى في تعبيرات مقدسة»[٥]، ويضيف في موطن آخر: «يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية، من تجليات الحقائق القدسية. ليس ثمة انقطاع لاستمرارية الظهورات الإلهية بدءاً من أكثرها بدائية كتجلي القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائماً نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماماً، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي»[٦]. وقد يبدو للقارىء العجلان أن «الياد» يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضراً غير زماني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل «بدئي». ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذرياً، هو اكتشاف حديث. ولا يزال هذا الاختبار لا يدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة[٧]. وهذا «الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعته أيضاً، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكوّن من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائياً مادام هو نفسه نتاجاً لهذا الماضي... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجرداً من القداسة. فغالبية الذين لا دين لهم مازالوا يتكونون دينياً على غير علم منهم»[٨]. ويرى «الياد» أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري ـ ديني، وكذا الميثولوجيا المموهة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، وأفراح الزواج أو الولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي... إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملاً كاملاً من «أساطير الإنسان الحديث» بعبارة «الياد» نفسها[٩]، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجاً من الزمان شبيهاً بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية في المسيحية تكرار لطوفان نوح، «والعري المعمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي

في نفس الوقت: إنه التخلي عن الملابس القديمة، ملابس الفساد والخطيئة التي يتجرد منها المعمد اقتداء بالمسيح، وهي أيضاً الملابس التي قد ارتداها آدم بعد الخطيئة، لكنه (أي العري) أيضاً العودة إلى البراءة البدائية، إلى حالة آدم قبل السقوط»(١٠). بل إن «الشيوعية» نفسها ذات بنية ميثولوجية، فقد تناول ماركس ـ حسب رأي الياد ـ إحدى أساطير العالم الآسيوي المتوسطي وطورها. وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (المختار، الممسوح بالزيت، البريء، الرسول، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سبباً في تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم. وباختصار: إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية، «يجد أدق سابقة له في أسطورة «العصر الذهبي» الذي يعين بداية التاريخ ونهايته، على ما ترويه كثير من التقاليد»(١١).

لقد أسرف «الياد» كما أسرف كثيرون غيره في الحديث عن الأسطورة حتى أوشك العالم كله ـ قديمه وحديثه ـ أن يكون عالماً أسطورياً!! وبدا الإنسان صانع أساطير ليس غير!! فما الأسطورة؟ ما هذا الشيء الذي نسميه «أسطورة» وهو أكثر واقعية من الواقع، وأشد صلابة من الحقيقة، وأخلد من التاريخ. «إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها. ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني «التلكؤ»(١٢)، هذا ما كتبه القديس أوغسطين. لقد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً لا يقف عند حد، فمن «قائل: إن الإسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو. . . إلى آخر يرى أنها مرض من أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعرية سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقدسة لم تخطر ببال مبدعيها الأصليين. . . إلى ثالث و رابع وخامس و. . .(١٣). ولعلنا لا نخطىء إذا رددنا الحديث إلى أوله فقلنا: إن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضباب والفتنة. وليس تفسير الأسطورة أو الحديث عن وظائفها أيسر أو أدنى مطلباً، فكثيراً ما تختلط ـ أي الأسطورة ـ بالتاريخ أو السياسة أو الكيمياء والفلك أو المظاهر الطبيعية الأرضية أو الجوية. وليس يكفي أن نقول في تفسيرها: إنها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشرية إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة «التعليل»(١٤). لكن هذه الخلافات الواسعة في تعريف

الأسطورة ومصادرها وتفسيراتها لا تلبث أن تطوى حين نصير إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بالأدب، فثمة «اعتقاد ثابت بأن الأسطورة قوية الارتباط بالأدب، وإن يكن هذا الارتباط غير واضح المعالم تماماً . . . الأمر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوأة الأسطورة»(١٥).

ولكن الأسطورة ليست أدباً بل هي مادته الخام. وإذن هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، لأن الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية. وبعبارة أخرى: أن ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب ـ بل وفي غير الأدب أيضاً ـ فتكاد تحجب النظر عن منابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة، ولكنه ـ على ذلك ـ حقيقة صلبة. إن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة، إن الأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية، أما في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنمو.

ولعل قائلاً يقول: إنك تستوفي من أصحاب هذا النقد ما لم يغرموا لك به، ومن النظرية ما لم تضعه في حسبانها. فهي نظرية ترى الانعكاس الأدبي للخبرة الإنسانية ستاراً زائفاً يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس، وحسبها أن تكشف عن هذه المادة القديمة العميقة. وإذا صح مثل هذا الاعتراض لم يكن من حق أصحاب هذه النظرية أن يزعموا أنها نظرية في النقد الأدبي بله زعمهم إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حق.

لقد شقي الباحثون العرب ــ دون ريب ــ في محاولاتهم تطويع أدبنا القديم لهذا المنهج، وهو شقاء محمود دون ريب أيضاً، ولو أنهم طوعوا هذا المنهج لهذا الأدب لكان ـ

أو لربما كان ـ هذا الشقاء أقل وأنفع في الوقت عينه . ولكن التاريخ يعلمنا أن افتراضاً كهذا «لو حدث كذا . . . » افتراض لا معنى له . إننا نريد أن نملي المنطق على التاريخ ، والتاريخ غير منطقي كما نعرف . وإذن لم يعد أمامنا إلا النظر في محاولات هؤلاء الباحثين لعلنا نتبين قدرة هذا المنهج على الوصف والحكم والتفسير.

لقد جاء عصر جديد هو عصر نظرية «النص» على اختلاف المصطلحات والتسميات ، وكان الاتجاه الأسطوري واحدة من هذه النظريات التي جعلت النص محور اهتمامها . وقد بدأ هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي ـ ككل الاتجاهات النقدية المعاصرة عندنا ـ متأخراً عن بدايته في المجتمع الأوروبي . ولعل هذا التأخير أن يكون فيه بعض النفع للأدب والنقد العربيين ، فنحن لا نبلو هذا المنهج ابتداءً ، وإنما نستعيره بعد أن مر بمرحلة طويلة من الاختبار والتجريب ظهر في أثنائها مدى صلاحيته ، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسداداً .

ولا يملك المرء إلا أن يقدر هذه الجهود المضنية التي يبذلها النقاد والباحثون العرب في محاولة تأصيل هذا المنهج ، فهم ـ على ما بينهم من فروق ـ يحاولون تعزيزه وتثبيته ، ويدحضون المناهج الأخرى في نبرة تعلو أحياناً حتى توشك أن تكون هجوماً صريحاً ، وتخفت أحياناً حتى تكاد تنقلب همساً أو وشوشة . ولن أتحدث عما كتبه أصحاب هذا الاتجاه جميعاً ، بل سأقصر الحديث على بعض الدراسات المنشورة في كتب مستقلة ، وبعض المقالات ولا سيما تلك التي نشرت في مجلة «فصول» القاهرية مما كتبه الأساتذة الأجلاء د . إبراهيم عبدالرحمن و د . أحمد كمال زكي و د . نصرت عبدالرحمن ود . علي البطل وآخرون . وهذه الدراسات هي ـ في حدود ما أعراف ـ أهم ما كتب في محاولة تفسير شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً .

لقد كان الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيراً واضحاً عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هذا الأدب ، وبضآلة القيمة العلمية لتلك المناهج السائدة ولا سيما المنهج الاجتماعي بصورته المبكرة ، كما كان تلبية لرغبة عميقة في «تحديث» نقدنا وأدواته واللحاق بموكب النقد العالمي . أو قل : كان رداً على المناهج القديمة دفعت إليه حركة النقد العالمية المتطورة .

وقد يكون من العسير أن نتحدث عن تلك الكتب والمقالات التي تبنت المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي حديثاً عاماً دون تخصيص لسببين: أولاً لما بينها من فروق، وثانياً لأننا نريد أن نفحص مدى الدقة العلمية فيها، ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقدمه من آراء وأحكام، ولست أريد حقاً أن أتابع كل واحد منهم متابعة دقيقة لأن ذلك يطول. ولذا فإن حديثي لن يمضي في جهة واحدة حتى يفرغ منها، بل سيمضي في الاتجاهات المختلفة في آن معاً إذا اقتضى الأمر ذلك.

***

نقد أدبي أم أنثربولوجيا؟

لعل من الوفاء للحس التاريخي أن أبدأ بكتاب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» للدكتور نصرت عبد الرحمن، فهو أقدم هذه الكتب والمقالات التي سأتحدث عنها.

يقدم الباحث في الصفحات الأولى من كتابه استغراباً جديراً بالاهتمام، يقول: «والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء إلى الكون، . . . فنظرة الشاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشعر لأن تلك النظرة هي التي تنير الطريق أمام الناقد فلا تجعله يخبط في ليل مظلم» ص ١٦. وهذا مدخل طيب للحديث ــ دون ريب ــ، فنحن نوافقه في أن نظرة الشاعر إلى الكون ذات شأن وأهمية. ولكننا سنختلف بعدئذ ــ فيما يبدو ــ في مفهوم «الكون» ــ والاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منها النقد العربي المعاصر معاناة قاسية ــ فما مفهوم «الكون» كما تكشف عنه دراسة الصورة في هذا الكتاب؟

إن تبويب الكتاب يمكن أن يخدع القارىء، فقد عقد الباحث الباب الأول للصورة الجاهلية في إطار الموضوع، وجعله فصلين: صورة الإنسان في الشعر الجاهلي ثم صورة العالم الطبيعي في الشعر الجاهلي. ولكن القراءة المتأنية لهذا الباب تُظهر بوضوح أنه دراسة مضمونية صرف تذكرنا تذكيراً قوياً بفيض من الدراسات المضمونية التي تناولت هذا الشعر، ولعل أقرب كتاب من هذه الدراسات إلى ذاكرتي الآن هو كتاب الدكتور محمد الحوفي «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» وسواه كثير.

ومن الواضح أن الدكتور عبدالرحمن لا يتحدث في هذا الكتاب عن الصورة الفنية بل يتحدث عن الصورة الذهنية تحديداً، ويضم إليها أحياناً ـ في درج الحديث ـ بعض القول عن الصورة الفنية (الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز) دون أن يقصد إليها قصداً أو يقف عندها. وكل من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحس إحساساً عميقاً أن صورة الإنسان ـ بوصفه كائناً اجتماعياً يحاور العالم من حوله حواراً شاقاً يعبر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة ـ قد غابت غيبة كاملة، ولكن صورة الإنسان بوصفه متديناً يقلقه الغيب وسر المجهول قد ظهرت بوضوح!

إن علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى، وعلاقته بالطبيعة من حوله أقل شحوباً ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكن علاقته بالسماء تخطف الأبصار!!

وإذن قد يكون من حق القارىء أن يظن أن مفهوم «الكون» قد تقلص في رأي الدكتور نصرت حتى أوشك أن ينحصر في علاقة الإنسان بالسماء، أي في التصور أو الموقف الديني. ورب قائل يقول: لعل الشعر الجاهلي نفسه المسؤول عن ذلك، فأقول: ليس الأمر كذلك إلا إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة ميثولوجية، لأننا حينئذ سنغيِّب كل ما لا يخدم هذه القراءة.

وقسم د. نصرت الباب الثاني إلى فصلين، تحدث في أولهما عن «الصورة والرمز الديني» ـ وهو الفصل الذي سنناقشه ـ وتحدث في الثاني عن «الصورة والرمز الوجودي».

وقد تكون مناقشة د. نصرت في كل ما حشده في هذا الفصل من المعلومات والآراء ـ وهي معلومات قيمة بلا ريب ـ تزّيداً لا ضرورة له، ولذا سأكتفي بعدد من الملاحظات. وأولى هذه الملاحظات تتصل «بالفرض» الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيماناً عميقاً بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهلية، ويذيع هذا الإيمان في مواطن متفرقة من هذا الفصل كما أذاعه ـ من قبل ـ في مدخل الكتاب النظري. وتأسيساً على هذا «الفرض» ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذا الغزل الجاهلي

عبادة وتقرب للإلهة الشمس، وإذا كل امرأة في هذا الغزل هي الشمس، وإذا رحلة الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم، وإذا رحلة الشاعر الجاهلي ممتطياً ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، وإذا حديث هذا الشاعر عما يلاقيه من ضروب الحيوان الوحشي في رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة... وإذا الشعراء الجاهليون جميعاً ـ لا يستثني أحداً ـ رجال دين من طراز رفيع، نفضوا أيديهم من تراب الدنيا وزخارفها، ونأوا بقلوبهم عن غواياتها، وانحرفوا بوجوههم وضمائرهم عن ضراوة الحياة ومسراتها، وتعلقوا بالسماء!!

وليس يخفى ما في هذا «الفرض» من خلل ومجافاة لروح الفن عامة ـ ولروح الشعر الجاهلي خاصة ـ وما فيه من بُعد عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر. فأنا لا أعرف مذهباً نقدياً يربط الشعر بالدين هذا الربط المحكم الصارم، بل قل يذيبه في الدين ويجعله نشاطاً فنياً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة، ولا يعتريه تمرد أو انحراف أو شذوذ، ولا تنحرف به غفلة أو مس من قلق الشعراء والفنانين أو الناس عامة... على نحو ما تصور د. نصرت. ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان فيه الشعر العربي شعراً دينياً على هذا النحو لا أستثني من ذلك شعر صدر الإسلام نفسه، بل لا أستثني شعر شعراء الدعوة أنفسهم في صدر الإسلام. ولا أعرف جيلاً من الشعراء وقف شعره للدين وحده خلا ما نعرف من أشعار الزهاد والفقهاء، وهؤلاء فئة وليسوا جيلاً كاملاً.

إن افتراض «الدين» منبعاً وحيداً للشعر قضية لا تخلو من مبالغة مسرفة وخلل بيِّن، وما هو أشد مبالغة وأبين خللاً أن نتوهم أن الحس الأخلاقي لدى أمة من الأمم يمكن أن يستقر استقراراً كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير، ومن ثم لا تتغير عقائدها وقيمها، على امتداد قرنين من الزمان أو قرن ونصف القرن على أقل تقدير ـ في رأي الجاحظ ـ كما هي حال مجتمع شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي. وينبغي ألا ننسى أن هذا المجتمع كان يمر بمرحلة مهمة من التطور الروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي المرحلة التي أهّلته لقبول رسالة السماء واحتضانها على النحو الذي نعرفه. وكان الشعراء طليعة هذا المجتمع المعبرة عن حركة الواقع فيه،

وعن النـاهض فيه، وعن أشـواقه وأحلامـه ومخاوفه . . . إن كل قيمـة من القيم التي تغنى بها هـؤلاء الشعـراء تخبِّيء وراءهـا تـاريخاً طويـلاً من حنين الجماعـة وأشـواقهـا ومعاناتها، وتعبر عن ضرورة تاريخية في حياة ذلك المجتمع .

وإذن ليس الشعر الجاهلي شعـراً دينيـاً خالصـاً كما تصور د . نصرت، وإن كنت لا أنكر أن فيـه بعض الملامح الدينية، وليس هـو حديثاً عن السماء وحدهـا ولكنه ـ كأكثر شعر أهل الأرض ـ حديث عن الحياة بمفهـومها الشامل الرحب . وستكون لنا عودة إلى هذا الفرض بعد حين فلنكتف الآن بهذا القدر من الاعتراض .

والملاحظة الثانيـة تتصل بدعوى وضوح الشعـر الجاهلي وتعليلها، فقد ردّ د . نصرت هذه الـدعوى، كما ردهـا كثيرون غيره، وعدها سـذاجة غير محببـة . ولكنه عللهـا تعليلاً غريباً، فردها إلى الفصل بين الشعر والمعتقد الديني . وأنا لا أشك في أن هذه الدعوى قد غيبت جانباً ضخماً من قيمة هذا الشعر وثرائه حين أوهمت القراء أنه شعر بداوة ساذجة، وكشفت عن تصور قاصر ومحدود لمفهوم الشعر، فقد كان الشعر ولا يزال وسيبقى تجسيداً لاستجابة إنسانية، ولرؤية العالم رؤية جماعية فردية في آن .

وليست هـذه السذاجـة التي يـوصف بها هـذا الشعر حكماً على حقيقتـه بل هي حكم على القائلين بها، وتعبير عنهـم . ولكنني ـ في الوقت نفسه ـ لا أعتقد أن مسألة الوضوح أو الغموض في الشعـر متصلة بالدين وحده أو بمصدر هـذا الشعر أياً كان هذا المصدر، بل هي متصلة بطبيعة الشعر نفسه .

والملاحظـة الثالثـة تتصل بالـدين الذي درس د . نصرت الشعـر في ضوئه وهـو الشرك أو الـوثنية، وانصرف مطمئنـاً وراغبـاً عن كل مـا عداهـا، وكأن مجتمع شبـه الجزيرة العربيـة لم يعرف سوى هذه الـوثنية . وينبغي ألا ننخدع بالاستقـراء الناقص الذي ارتضاه د . نصرت لأن المرحلة التي نتحدث عنها هـي مرحلة الأزمات المتلاحقة والمتـداخلة، ولأن الإنسـان الذي نتحـدث عنه في تلك المرحلـة هو «إنسـان مأزوم» روحيـاً ونفسيـاً واجتماعيـاً واقتصاديـاً وسيـاسيـاً . . . وفي مثل هـذه المراحل يصبح المجتمع نفسه موضـوعاً للتأمل والمراجعة والنقد، وتظهر نزعـات أخلاقية واجتماعية وروحية جديدة ـــ ودراسة مجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام تـؤكد صدق هذه الملاحظة تأكيداً صارمـاً ـ . وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقـاً ـ فإننا نتوقع أن

يعبر الشعر في هذه المرحلة عن هذه «الأزمة المركبة» وعن هذه «النزعات» الجديدة، لأن الشعر يعبر عن حركة المجتمع بل عن الناهض في هذه الحركة أولاً. وليس منطقياً أن تعبر الحركة الشعرية عن المستقر الثابت وحده أو عن الآخذ في الاندثار والموت؛ لأن أصوات المخاض وبشائر الولادة تقلق الشعراء والمصلحين أكثر مما تؤرقهم حشرجات الموت.

ثم أليس في هذا المسلك النقدي انحراف عن الصواب قد يفضي بصاحبه إلى الخطأ الصريح؟ فمن يصدق أن الدين وحده هو مصدر الصور الشعرية؟ فإذا كان الدين نفسه ـ كما يلاحظ د. نصرت ـ غامضاً تكشَّف لنا ما يجر إليه الغموض من بلبلة واضطراب، وما ينجم عنه من تعليل وتفسير قسريين.

وتتصل الملاحظة الرابعة بإطلاق الأحكام والآراء وتعميمها دون حذر أو احتراس. فالدكتور نصرت يقرن الشعراء الجاهليين بالكهان صراحة، يقول: «إذن لا نستطيع، ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم(١٦)». وفي أثناء دراسة الشعر يسقط فعل المقاربة (يكادون) ويتلاشى ما قد يوحي به من الحذر! وإذا كان الأمر كما تصور د. نصرت فينبغي أن نمضي في هذا التصور إلى آخر نتائجه المنطقية، وهنا سوف يجد د. نصرت نفسه في موقع واحد مع «مرجليوث» الذي جعل الشعر الجاهلي ضرباً من الكهانة، وجعل الشعراء الجاهليين كهاناً. ولست أظن أن د. نصرت سيرضى بالأحكام التي أطلقها مرجليوث تأسيساً على هذا الاقتران بين الشعر والكهانة(١٧). وإذا صح أن هؤلاء الشعراء كهان أو كالكهان، وأن شعرهم ينبغي أن يرتبط بعقيدتهم ويساوقها، فينبغي أن تكون أغراض هذا الشعر جميعاً ـ وفقاً لتصور د. نصرت ـ أغراضاً دينية أو موصولة بالدين بسبب قوي أو أسباب. ولقد تحدث د. نصرت عن الغزل وقصص الحيوان الوحشي والمطر، وأمسك عن القول في سواها من الموضوعات والأغراض ـ وأنا استخدم مصطلح «الأغراض» هنا نظراً لشيوعه لا اقتناعاً به، وهذا أمر يحتاج إلى وقت آخر ومكان آخر ـ، أفيصحّ على شعر الرثاء والفروسية والخمرة والاعتذار والمدح والفخر والحماسة والهجاء القبلي وشعر الصعاليك وسوى ذلك كثير من فنون هذا الشعر وموضوعاته ما أطلقه من أحكام على الغزل وقصص

الحيوان؟! أم إن هؤلاء الشعراء يكونون كهاناً ورجال دين في شطر من شعرهم، ويكونون شعراء عاديين في أشطار أخرى منه؟ إن د. نصرت لا يميز بين شطر وشطر، ولكنه يربط الشعر كله بالعقيدة على نحو ما ربط الشعراء كلهم بهذه العقيدة. فكيف يمكن أن يستقيم له الأمر الآن؟

ثم هل تصدق، حقاً، تلك الأحكام التي أطلقها د. نصرت على الغزل الجاهلي كله، وعلى قصص الحيوان الوحشي جميعاً؟

إن علينا أن نميز تمييزاً دقيقاً وواضحاً بين الشعر والمعلومات التي ساقها د. نصرت في هذا الفصل ـ وهي معلومات غزيرة وقيمة جداً دون ريب ـ، فالشعر شيء والمعلومات شيء آخر. بعبارة أخرى: إن صدق هذه المعلومات تاريخياً ـ أي صحة وجودها في واقع تاريخي بعينه لا نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً ـ لا يعني أنها موظفة في الشعر على وجه الضرورة واللزوم، كما يقول أهل المنطق، توظيفاً مطابقاً لهذا الصدق، لأن طبيعة الشعر تقتضي أن يحوّر الشعراء في موادهم الخام تحويراً يقل أو يكثر، فكيف تكون الحال إذا كنا لا نستطيع أن نثبت أن هذه المعلومات مواكبة تاريخياً لهذا الشعر كما هي الحال في شعرنا القديم؟ إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين ـ كما لاحظ د. نصرت بحق ـ «من أشق الأمور وأشدها عسراً» لسببين: أولاً لأن «الحياة الدينية في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانة واحدة تنتظم كل العرب» كما لاحظ د. نظرت أيضاً. وثانيا ـ ولعله أهم من سابقه ـ لأن العلاقة بين الدين والشعر علاقة غامضة ومعقدة، وليست واضحة كما ظن د. نصرت، فنحن لسنا أمام شعراء ينظمون عقائدهم الدينية متوناً شعرية. إن الدين جزء من البنية الثقافية المعقدة، وله ـ بوصفه وعياً لاهوتياً ـ خصوصية ذات شأن. ثم إننا لا نعرف شيئاً ذا قيمة كبيرة عن هؤلاء الشعراء الجاهليين وعلاقتهم بالدين. إننا نعرف هذا الدين معرفة غامضة، ونعرف هؤلاء الشعراء ـ بوصفهم بشراً ـ معرفة غامضة أيضاً، ونعرف علاقة هؤلاء الشعراء بهذا الدين معرفة أشد غموضاً، لأننا لا نعرف معرفة دقيقة متى نشأت هذه العبادات، وإلى متى استمرت، وأين انتشرت؟ وقد لاحظ د. نصرت نفسه شيئاً من ذلك فالتمس له تعليلاً يرى أن الحيوان الطوطم قد يظل طوطماً بعد زوال الدين الذي ارتبط به، وأن الصورة الشعرية قد ترتد إلى حياة دينية سحيقة،

وليس من الضروري أن تـدل على حيـاة دينية يحيـاهـا الشعـراء . وإذا كان مـا تقـدم صحيحاً ـ من حيث المعارف التاريخية ، ومن حيث علاقة الشعر بالدين ـ فقد تكون دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين وحـده ، فيما يبدو لي ، دراسة تحفّ بها المخاطر، وتشتبه عليها الدروب ، وتكثر أمامهامطاوي الطريق .

ولنعد مرة أخرى إلى أحكـام د . نصرت التي أطلقها على الغزل وقصص الحيوان ، والمنهج الذي اتبعه للوصول إلى هذه الأحكام . لقد جمع طائفة ضخمة من صور المرأة والشمس والغزالة ، وضم إليها زاداً طيبـاً من المعلومات ، وانتهى من ذلك كله إلى أن المرأة في الشعر الجاهلي رمز للشمس . ولم يدرس الغزل الجاهلي كله ، ولكنه اكتفى منه بثلاث قصـائد إحداهـا للأعشى والأخـريان لقيس بـن الخطيم ـ وكـلاهما عاش في أواخر العصر الجاهلي ـــ . ولن أتحدث عن دراسة هذه القصـائد أو غيرها الآن لأنني سأعود إليها فيما أستقبل من الحديث . بيد أنني أحب أن أسأل : هل يصح أن تكون هذه القصائد الثلاث ممثلة للغـزل الجاهلي قاطبة ، فنعمم الحكم تعميماً صارماً؟ وإذا كان د . نصرت يـرى أن الصور المجتـزأة من سياقهـا في القصائد المختلفـة يمكن أن تكون ظهيراً لحكمـه ، فإنه يكـون قد حكم على الصـورة بوصفها كـلاً ناجـزاً مكتملاً ومستقلاً لا بوصفها بؤرة لشبكة من العلاقات الحية ، وعلاقة في الوقت نفسه في بنية القصيدة . ولو قيّـد أحكامه بعض التقييد ، فلـم ينكر على الشـاعر الجاهلي أن يكون عاشقـاً حيناً كما يعشق كل البشر، ورامـزاً حيناً آخـر، لكان ـــ فيما أتوهم ـــ أقرب إلى الصواب . ولماذا أطيل الجدل؟ ألم يقـل هو نفسه منـذ قليل : «ليس من الضروري أن تدل الصـورة الشعرية على حياة دينيـة يحياها الشعـراء»؟ ويبقى بعدئذ أن أسأل : إذا كانت رحلة المرأة في الظعائن رمزاً لـرحلة الشمس ، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم التـالي كما تعود الشمس؟ وإذا كـان إقفار الديـار بسبب رحيل المرأة الشمس فإن الشمس لا ترحل رحلـة أبدية فتقفـر الديار بسبب رحيلهـا . . . وأهم من هذين السؤالين وأدق هذا التساؤل الممتاز الذي يتسـاءله د . نصرت نفسه : لماذا توجد الآرام والبقـر الـوحشي في الأطـلال وهي رموز للشمـس؟ ولماذا جعل الشعراء فيهـا نبـاتـاً والنبات دلالة الخصب؟ ولكن الجواب الذي يقدّمه يكرّ على الفرض الأساس للبحث ويبطله ، يقول :

«فلنتذكر أننا أمام إنسان يهمه في هـذا الموقف أن يذكر أن ما يتعلق بالإنسان قد رحل: فالناقة قد رحلت، والفرس قد رحلت، وكل حيوان يفيد منه الإنسان قد رحل».

سؤال واحد يجول بخـاطري الآن: عمّن يتحدث الشاعـر الجاهلي؟ هل يتحدث عن الإنسـان وعلاقتـه بالحياة والمجتمـع أم عن الإنسان وعـلاقته بـالسماء؟ إذا كان يتحدث عن المعتقد الديني وحده فلِمَ هذه العودة إلى الأرض؟ وإذا كان يتحدث عن المجتمع في حركته الدائبة فلماذا نعاقبه هذه العقوبة الأسطورية فنحكم عليه بأن يظل بصره معلقاً بالسماء؟

إن تكرار التشبيه يلفـت النظر حقاً، ولكن استنتاج الأحكام مـن الصور الجزئية المكررة في سياق واحد مقتطع من سياق أكبر هو سياق القصيدة يلفت النظر أيضا، بل يأخذ بتـلابيب المرء، ويهزه هزاً، فقد شُبهت المرأة بالشمس حقـاً، ولكن الرجل شبه بها أيضاً كما في إحدى اعتذاريات النابغة:

فـإنك شمـس والملـــــوك كـــــواكـب

إذا طلعت لم يبـــــد منهـن كـــــوكب

فهل كـان الرجل مقـدساً أيضـاً؟ وكيف يكون هـذا المجتمع الذي يقـدس المرأة والرجل معـاً؟ ونحن نعلم أن المرأة قد شبهت ـ وتكـررت هذه التشبيهات ـــ بعناصر حيوانية ونباتية كثيرة، فهل يعني ذلك أن هـذه العناصر جميعاً كانت مقدسة؟ ونحن نعلم أيضاً أن للمـرأة أكثر من صـورة واحدة في هـذا الشعر، فكيف نفسر صـورها الأخرى؟ اقرأ ـ إذا شئت ـ غـزل الأعشى، وتأمل حديثه عن المرأة التي تخون زوجها، واقرأ غـزله في الجواري والقيان، ثم اقرأ مقـدمة «العذل أو الفـروسية» التي تتردد في الشعـر الجاهلي، وتأمـل نبرة السخط على المرأة، وهـو سخط يكـاد ينقلب شجـاراً بالأيدي كما في شعـر «لبيد بن ربيعة» وغيره، ثم اقرأ غزل بعض هـؤلاء الشعراء كغزل «المثقب العبدي» بفاطمة في قصيدته التي على النون:

أفــــــــاطـمُ قبـلَ بَيْنِـكِ متعينـي

ومنعُـكِ مـــــا سـألـتُ كـأنْ تَبينـي

فـــلا تَعِـــدي مـــواعـــدَ كـــاذبـــاتٍ
تَمُرُّ بها ريـــــــــــــــاحُ الصيـفِ دوني
فـــإني لـــــــــــــــو تخالِفُنـــي شمالي
خِـــــلافَكِ مـــــــا وصلتُ بها يَمينـــي
إذن لقطعتُهـــــــــــــــا ولقلـــتُ بِينـــي
كـــــذلـــكَ أجتـــــوي مَنْ يَجتـــــويني

اقـرأ هـذا كله ــ وهـو غيض من فيض ــ ثم أخبرني هل لا تـزال المرأة في نظـرك مقدسة ومعبودة لدى أولئك الجاهليين؟

وليس حديث د. نصرت عن الأطـلال منبت الصلة بحديثه عن الغـزل، بل هو منه في الصميم، وهو يكرر آراءه فلا تكاد المرأة تظهر في الشعر غير راحلة، وبرحيلها تقفـر الديـار، فكأنما ربط الشعراء بين المرأة والخصب. وسيـدة الطلل هي الشمس ربة الخصب ومعبودة الجاهليين، ورحيلها يؤدي إلى إقفار الديار كما يقول [١٨]. إن النصوص ترد هـذا الحكم فما أكثر ما نـرى هذه الأطلال مملوءة بقطعـان البقر وآجال الظباء وصغـارها وهي تنهض من كل جانب كما ينهض الزرع في الأرض البـور بعد إحيائها، وقد طاب لها جميعاً العيش لكثرة الكلأ. . . فأين الإقفار والجدب؟ أليس النبات والحيوان والماء دليـلاً باهراً على الخصب؟ إن الخصب مفهوم متصـل بـالواقع الطبيعي لا بحركةالمجتمع، وهو في مجتمع قائم على الترحال يرتبط بالحيوان أكثر من ارتباطه بالزراعة.

وحين يتحـدث د. نصرت عن رحلة الشـاعـر وقصص الحيـوان الوحشي يحشـد طائفة قيمة من المعلـومات الفلكيـة، فإذا الناقة التي يركبها الشاعـر موجود مثلها في السماء، وإذا الثور الوحشي الذي أسرف الشعـراء في تكرار قصته له نظير في السماء، وإذا الصيـاد الذي يعـرض للحيوان الـوحشي لـه مايشـابهه تقريباً في السماء، وإذا الكـلاب التي تهاجـم الثـور الـوحشي لها مـــا يماثلهـا من مجمـوعـــات النجـوم في السماء. . . وقل مثل ذلك في الفـرس والنسر والقطاة والظليم. . ومـاذا بعد؟ لم يبق

من قصص الصيد أمام القارىء المتعجل للشعر الجاهلي سوى قصتين هما: قصة البقرة الوحشية وقصة حمار الوحش. أما قصةالبقرة فيضرب د. نصرت عنها صفحاً لا لأنها قليلة الدوران في الشعر الجاهلي - فهي مبثوثة في دواوين كبار شعراء العصر كزهير ولبيد والأعشى وسواهم - بل لأنه لم يجد لها شبهاً في السماء، وقد يضطره ذلك إلى أن يربط هذا الشعر - أو طرفاً منه - بالأرض، وهذا ما لا يحبه ولا يرغب فيه. وأما حمار الوحش فيختصر أمره أو مشكلته بعبارة واحدة «يمكن أن يكون له مثيل في السماء»[١٩]، ويزيد في الهامش: «يخيل إليّ أنه مجموعة تمسك الأعنة أو الرامي». وبما أن القضية تدور في إطار الإمكان والتخييل فسنتركها معلّقة دون أن ننسى أن قصته تضارع قصة الثور الوحشي دوراناً في القصائد الجاهلية، وأن د. نصرت لم يستطع أن يلتمس له نظيراً في السماء يطمئن إليه. ولكن القارىء غير المتعجل للشعر الجاهلي لا يجد هذه القصص وحدها، بل يجد قصصاً أو حكايات أخرى لعل أبرزها حكايتان كلتاهما محمّلة - كقصص الحيوان الوحشي - بالشقاء والخطر والكفاح، وهاتان الحكايتان هما: حكاية «الصيد البحري» أو «الجمانة البحرية» على نحو ما نراها في شعر «المسيب بن علس» وغيره، وحكاية «مشتار العسل» على نحو ما نصادفها في أشعار الهذليين. ولست أدري كيف سيوجه د. نصرت كلتا الحكايتين وهو المولع بأن يجد لكل أمر نظيراً في السماء؟ قد يقول إن الجمانة هي المرأة - الشمس، ولكن ماذا عن البحر والصيادين والسفينة والظفر بهذه الجمانة وسوى ذلك مما نصادفه في هذه القصة البديعة؟ وماذا عن القصة الأخرى؟ ثم ماذا سيكون رده لو أنني مضيت أُحصي الصور الفنية في فنون هذا الشعر جميعاً لا في الغزل ورحلة الشاعر وحدهما كما فعل د. نصرت؟ هل سيكون بوسعه أن يربط هذه الصور جميعاً بالمعتقد الوثني دون تعسف وعدول عن القصد؟ فإذا كان يستطيع ذلك حقاً فلِمَ لم يقم به؟ بل لعلي لا أخطىء إذا قلت: إن هذا هو ما كان ينبغي عليه أن يفعله، فعنوان بحثه هو «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» لا في جانب من هذا الشعر.

ويرى د. نصرت أن الفرس رمز للشمس أيضاً، ولكنه لايلبث أن يضيف: إن لها نظيراً في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى الجوزاء أو الجبار[٢٠]. ويبدو في هذا القول قدر من التداخل لا يخفى عن المتأمل، فكيف

تكون الفرس رمزاً للشمس وقريناً للجوزاء في آن؟ أم تراه يميز بين الشكل والوظيفة، فهي من حيث الشكل تشبه الجوزاء، وهي من حيث الوظيفة ترمز للشمس؟ وإذا صح أنه يريد ذلك فما قيمة هذا التمييز؟

ما زلت أظن أن د. نصرت قد أسرف على نفسه، وألزمها ما ليس يلزمها، حين جنح إلى إطلاق الأحكام وتعميمها، وكان بوسعه ـ لو أراد ـ أن يضمن لأحكامه حظاً أوفر من الاعتدال والسداد.

وثمة ملاحظة خامسةتتصل بحديث د. نصرت عن مقتل الثور الوحشي في قصائد الرثاء، يقول: «لقد تنبه الجاحظ إلى مسألة الحياة والموت في قصة الثور فذكر أن الشعراء كانوا يقتلون الكلاب في المدح ويقتلون الثور في الرثاء. وعلى الرغم من أنني لم أجد قصيدة جاهلية يذكر فيها الثور في الرثاء أو يقتل فإن افتراض وجودها ـ وفق رأي الجاحظ ـ يدل على أن قصة الثور في الشعر ترتبط بالحياة والموت» (٢١). حقاً لم تصل إلينا ـ فيما أعرف ـ قصيدة لشاعر جاهلي يقتل فيها الثور الوحشي، ولكن هذا الثور قتل في قصائد كثيرة لشعراء مخضرمين وصلت إلينا. وإذا كنا نستطيع أن نحكم على بعضها بأنها قيلت بعد الإسلام كعينية «أبي ذؤيب» وغيرها فإننا لا نستطيع أن نحكم عليها جميعاً هذا الحكم. وعلى أية حال فقولة الجاحظ المشهورة تدل دلالة شبه قاطعة على هذا الأمر ـ وليس الجاحظ ممن يطعن عليهم في معرفة أشعار العرب ـ. وإذا صح أن نقيس قصة الثور إلى قصة حمار الوحش فإن قولة الجاحظ تظفر بسند قوي، ففي شعر «أبي كبير الهذلي» قصيدة رثاء ميمية تقتل فيها بعض حمر الوحش (٢٢). على أن أهم ما في حديث د. نصرت ليس هذا الذي تقدم، ولا هو موطن الملاحظة، بل أهم ما فيه هو نظرته إلى الشعر ههنا، فهو يربط القصة بالحياة والموت أي بالواقع الإنساني كما فعل في موطن سابق، وفي هذه النظرة إلى الشعر مخالفة صريحة بل قل مناقضة لنظرته الأساس التي راح يفسر هذا الشعر في ضوئها ويربطه بالسماء ونجومها وأبراجها.

وسأكتفي الآن بملاحظة أخرى تتصل بموقف د. نصرت من لغة الشعر الجاهلي، فهو يرى «أن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً»(٢٣)، ويفسر وفقاً لهذه الرؤية قول النابغة الذبياني:

لِترعَ سُعادُ حيثُ حلّت بناتُهُ
وأحببْ بِسُعدىٰ من خَليطٍ مُوادعِ

فيقول: «ولذا لا يبدو غريباً قول النابغة الذبياني لترع سعاد حيث حلت بناته، فإن قطرات المطر في التصور الجاهلي بنات ذاك المعبود من أمها الناقة»[٢٤]. كما يفسر قول غيره أيضاً تفسيراً مشابهاً لهذا التفسير.

وتقودني هذه الملاحظة إلى كتاب آخر أصدره د. نصرت منذ وقت، هو كتابه «الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الجاهلي»[٢٥]. وفي هذا الكتاب يمضي في تفسير الشعر وفق هذا التصور، فإذا قال خالد بن زهير مخاطباً غريمه:

فأَقْصِرْ ولا تأخذْكَ مني سحابةٌ
ينفِّرُ شاءَ المُقْلِعينَ خريرُها

رأى أن خالداً «مقتدر على اجتلاب سحابة في يوم صافٍ فيسقط مطراً ينفر خريره شاء خصومه»[٢٦]. إن هذا التصور الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره لأنه يلغي المجاز، ويحمل الشعر على الحقيقة كما لو أن هذا الشعر يعبر عن فجر الحياة الإنسانية الأول. ومما يزيدني استغراباً لهذا التصور اللغوي أن المرحلة التي يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم هذا التفسير ـ أو بعضهم على الأقل ـ قد أدركوا الإسلام!! وإذا صح أن يفسر شعر أبي ذؤيب ومعاصريه على هذا النحو فإن مفهوم المجاز ينبغي أن ينتفي من شعرنا القديم، بل إن هذا المفهوم ينبغي ـ أو يجوز ـ أن ينتفي من القرآن الكريم إذا سلمنا بصحة القضية، واستخدمنا القياس لأن الزمن الذي يفصل بين هذا الشعر ونزول القرآن لا يكاد يذكر. وأنا أعلم أن الذي حمل د. نصرت على ركوب هذه المسالك الضيقة الوعرة هو أمر واحد لا غير، أعني تأكيد فرضه العلمي الذي تحدثنا عنه في كتابه الأول، أي: صدور هذا الشعر عن المعتقد الديني وحده. ويشقى د. نصرت شقاءً مريراً في كتابه «شعر أبي ذؤيب الجاهلي» وهو ينقب هنا وهناك في أطراف هذا الشعر عن ملامح أسطورة دينية ضائعة، ويضم ملامح هذه الأسطورة بعضها إلى بعض على نحو يذكرنا بأعمال الترميم التي يقوم بها علماء الآثار، ثم يضم إليها أشتاتاً من المعارف الدينية وأشتاتاً أخرى من أساطير معروفة لينتهي من ذلك كله إلى اكتشاف «أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية»[٢٧]، وهو لا ينتهي إلى ما

انتهى إليه إلا بعد أن يقرأ شعر أبي ذؤيب قراءة تعتريها الظنون في مواطن شتى ، وهذا أمر سأعود إليه فيما استقبل من الحديث . وأنا لا أعرف أيضاً كيف ميز بين شعر أبي ذؤيب الجاهلي وشعره الإسلامي ، فهو لا يذكر شيئاً عن هذا الأمر على أهميته ، بل أنا أستطيع أن أقول باطمئنان : إن د . نصرت لم يميز قط بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام لدى أبي ذؤيب ، وراح يستظهر بهذا الشعر بشطريه كلما رأى ذلك يسعفه . وأنا لا أنص على قصيدة بعينها كالعينية الذائعة الصيت مثلاً بل أحيل القارىء إلى الكتاب والديوان ، وأترك له الحكم ! ! ! وأستطيع أن أبني على هذا الأمر أمراً عظيم الخطر لا لأنه ينقض التفسير الأسطوري لشعر أبي ذؤيب ، بل لأنه يستخلص من هذا التفسير وفقاً لمنطق الباحث نفسه قضية يدحضها التاريخ وينكرها الباحث نفسه ـ فيما أظن ـ ، فإذا كان شعر أبي ذؤيب في الجاهلية والإسلام معاً يكشف عن أسطورة دينية كأسطورة عشتار ، فمعنى ذلك أن أبا ذؤيب لم يعرف الإسلام إلا رياءً وأن شعراء آخرين من قومه شاركوه في بناء الأسطورة ـ كما يظهر البحث ـ لم يعرفوا الإسلام إلا رياء ، ومن يدري فلعل قبيلة هذيل قاطبة لم تعرف الإسلام ، فهذه الأسطورة التي يتحدث عنها الباحث لا تخص شاعراً واحداً ولا طائفة من الشعراء ، ولكنها تخص القبيلة جميعاً ! ! إن دهشة الاكتشاف ـ أو ما يبدو أنه اكتشاف ـ قد تخدعنا أحياناً فنرسل أحكاماً صارمة دون أن نفطن إلى أن هذه الأحكام المطلقة تفتقر إلى شيء غير قليل من اتساق المنطق وتماسكه ، فكل قضية منطقية هي حلقة في سلسلة ، وليست تصح هذه القضية ما لم تصح مقدماتها ونتائجها . ولأعد مرة أخرى إلى أسطورة (أم عمرو) وأسطورة عشتار فقد خُيِّل للدكتور نصرت أنه قال الكلمة الفصل في أمرهما ، فكلتاهما اغتلت غلالة من الواقع ـ على حد تعبيره ، وتعبيره في كتابيه جميعاً يلفت النظر ويستحق التقدير ـ فبدت امرأة من لحم ودم ، تُحِب وتُحَب ، وتبدل عاشقيها ، وبدت كلتاهما ممثلة للحب المتصل بالإخصاب . ولعلي لا أخطىء إذا قلت إن هذه الصفات لا تقرب «أم عمرو» من الأسطورة بل تقرب الأسطورة من الحياة الواقعية ، وهل هنالك امرأة لا تُحِب وتُحَب وتمثل الإخصاب الجنسي ، أكاد أقول : ولا تبدل عشاقها ؟ ! ! إننا محتاجون ـ إذا أردنا تأكيد أسطورية أم عمرو ـ إلى صفات خارقة تميزها من بني البشر ، وترفعها إلى مصاف الآلهة ، أما أن نؤكد أسطوريتها بصفات بشرية لأن الآلهة تمتلك هذه الصفات فهذا أمر غريب لأنه كما قلت يقرب الأسطورة

من الواقع لا الواقع من الأسطورة. فإذا نظرنا بعدئذ في بقية وجوه الشبه رأينا وجهين لا غير: أحدهما أن كلتيهما تمثل الخصب الطبيعي، والآخر أن كلتيهما تمثل الحرب. ولكن كلا الوجهين يبدو عند التدقيق رغبة أكثر منه حقيقة، فقد فهم د. نصرت بعض النصوص فهماً يعز على المتصلين بشعرنا القديم اتصالاً وثيقاً أن يقبلوه لأنه قائم ـ في جانب منه ـ على إلغاء المجاز ـ كما قدمت ـ وقائم ـ في جانب آخر منه ـ على الالتواء بالنصوص وتوجيهها وجهة بعيدة. إن علينا ـ إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة سديدة ـ أن نستحضر تصور أهل الجاهلية للمعاني، وطرائقهم في التعبير عنها، وحينئذ سوف نجد أن «أبا ذؤيب» لم يقصد إلى ما ذهب إليه د. نصرت. فإذا قال الشاعر: «أمنك برق أبيت الليل أرقبه» جاز أن نظن أن صورة أم عمرو تستردف صورة البرق، أو أنهما تختلطان، أو أننا أمام تحولات تصويرية للفكرة الإعلامية في البيت أو سوى ذلك. . . ولكننا لا نستطيع أن نفسر قوله هذا بأن «أم عمرو» هي ـ على الحقيقة ـ مصدر هذا البرق الحقيقي، فما أكثر ما قال الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام مثل هذا القول!

وإذا قال الشاعر:

سقى أمَّ عَمرو كلَّ آخر ليلةٍ
خَناتِمُ سودٌ ماؤهنّ ثَجِيْجُ

فذلك سُقيا أمِّ عمرو وإنني
لِما بذلتْ من سَيْبِها لَبَهيجُ

لم يكن معنى ما تقدم أن أم عمرو هي التي جلبت المطر الغزير على ديار هذيل، وهو عطاء منها. والغريب حقاً أن د. نصرت لا يعتم أن يرى في أمر هذا المطر رأياً آخر، فيلتوي بالنص حين تضيق به سبيل الموازنة بين عشتار وأم عمرو، فالأولى تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان ولا تمثل المطر، وأم عمرو تمثل المطر وحده. «والغالب في الديانات الوثنية أن يكون المطر والصواعق والبرق من اختصاص أرباب ذكور وليس ربات إناثاً». ولذا يقول:

«وإذا عدت إلى ما قبل ذلك البيت« فذلك سقيا أم عمرو »ألفيت قول أبي ذؤيب:

سقى أمّ عمـــــرو كل آخـــــر ليلـــــة
حنــــاتم ســــودٌ مـــــاؤهن ثجيـج

ورجحت إذا حللت في موضعه أن الكلام عـائد إلى الصنم ود، فهو الذي يسقي أم عمرو»(٢٨).

وأنا أقول: هذا موضع المثل:

إذا أفســـــــدتَ أولَ كـلِّ أمـــــرٍ
أبـتْ أعجـــــازُهُ إلا التـــــواءَ

لقد أسرف د. نصرت في توجيه النص توجيهاً بعيداً، فمن أين جاء بالصنم «ود» وليس في القصيدة كلهـا أية إشارة غامضة أو صريحة إليـه؟ وكيف يكون الصنم «ود» هو الساقي أي فاعل فعل «سقى» ويكـــون الشطر الثاني من البيت «حناتِمُ سودٌ ماؤهن ثجيج»؟ولو صـــح ما ذهب إليه د. نصـرت لوجـــب أن نقرأ «حناتِمَ سوداً» بالنصب ليس غير، وهـذه قراءة لم يذكرهـا أحـــد من المتقدمين، ولا خطـرت ببال د. نصرت، فيما يبدو، فلم ينص عليها. وبعد هذا كله نريد أن نعرف معرفة دقيقة: هل كان المطر ـ في رأي د. نصرت ـ من عطاء أم عمرو، وبذلك تختلف عن عشتار اختلافـاً واضحاً، وتخالف الديانـات الوثنية أيضاً؟ أم كـان «المطر» من الصنم «ود» ولم يكن من أم عمرو، وبـذا لايكون وجه الشبه قائماً بين أم عمـرو وعشتار من حيث كونهما ممثّلتين للخصب الطبيعي؟

فإذا مضينا إلى وجـه الشبه الآخر بين أم عمرو وعشتـار ألفينا الأمر لا يقل غـرابة عن سابقـه، فالدكتـور نصرت يجعل كل النساء اللـواتي وردت أسماؤهن وكناهن في شعر أبي ذؤيب امـرأة واحدة هي «أم عمرو»، لأن صفـات أولئك النساء تـوافق ـ في رأيه ـــ صفات أم عمـرو. ولقد يصعب الاطمئنان إلى هـذا القول أو قبـوله، فليست صفات هـؤلاء النساء واحدة إلا أن تكـون تلك الصفات من المعـاني الكبرى في عالم الغـزل، وهي تلك المعاني التي تتفق فيهـا لا نسـاء أبي ذؤيب وحده بل كثير جـداً ـ وهي كثـرة تكاد تستغـرق الكل ـــ من النساء في شعـرنـا القديم. بل إن في غـزل أبي ذؤيب ببعضهن، كغزله بخثماء(٢٩)، من اللوعة والحزن والجيشان النفسي ما في شعر العذريين، وإن صـورة بعضهن كأسماء مغايرة جداً لصـورة «أم عمرو»(٣٠) ـــ وأنـا

أسوق أمثلة ولا أستقصي ـ، وبذا يتضح أن الفروق بين أولئك النساء فروق كبيرة. وذكر د. نصرت أن أبا ذؤيب ربط بين «أم عمرو» ومقتل «نشيبة بن عنبس» فكأنها ـ في رأيه ـ تتحمل مسؤولية قتله، وبنى على هذا الربط أن أم عمرو كعشتار تمثل الحرب. ولقد يستغرب المرء كيف استقام له مثل هذا الحكم، وهو لم يخطم كلامه ولم يزمّه ـ على حد قول بعض القدماء ـ، فلقد ذهب الرثاء ـ رثاء القتلى، ورثاء الذين ماتوا حتف أنوفهم ـ والحديث عن الحرب والانتقام بالشطر الأعظم من شعر أبي ذؤيب، ولم تذهب الموضوعات الأخرى إلا بشطر يسير منه. ولو صح أن أم عمرو تمثل الحرب لظهرت في هذه القصائد جميعاً أو في طائفة واسعة منها على الأقل، ولا سيما في تلك التي تتحدث حديثاً مباشراً عن الحرب والقتلى والانتقام[٣١]. ولكن أم عمرو لم تظهر قط في أية قصيدة من هذه القصائد الأخيرة، بل هي لم تظهر إلا في قصيدتين من ست قصائد ذكر الشاعر فيها نشيبة.

وظهورهما معاً ــ أي أم عمرو ونشيبة ــ في قصيدتين لا ثالثة لهما لا يسمح بإطلاق حكم صارم كالحكم الذي أطلقه د. نصرت. بل أكاد أقول إن أبا ذؤيب ربط بينهما وبين فكرة التجلد للدهر والشامتين بوضوح باهر ينفي فكرة الربط بينهما وبين الحرب. ويبدو هذا الربط الذي أتحدث عنه في غير موطن من شعر أبي ذؤيب عامة كما في عينيته المشهورة مثلاً على نحو ما يبدو في إحدى هاتين القصيدتين بجلاء، يقول:

فإن تَصْرمي حَبلي وإن تتبدّلي
خليلاً ومنهمْ صالحٌ وَسَميجُ

فإني صبرتُ النفسَ بعدَ ابنِ عنبسٍ
وقد لجَّ من ماءِ الشؤونِ لَجوجُ

لأُحْسَبَ جلداً أو لينبأَ شامتٌ
وللشرِّ بعدَ القارعاتِ فُروجُ

فذلك أعلى منكِ فقداً لأنه
كريمٌ وبطني بالكرامِ بَعيجُ[٣٢]

ولعلي لا أخطىء إذا قلت ـ بعد هذا كله ـ : إن القول أو الاعتقاد بأن أم عمرو ممثلة للحرب اعتقاد مبلبل لا يكاد يظفر بسند يثبته في النفس، بل هو ـ إذا شئت الدقة ـ اعتقاد تتخطفه الظنون، ويضعفه الشك، ويلتوي دون مقاصد النصوص.

ماذا بقي لأم عمرو من الملامح الأسطورية؟ لم يبق لها من تلك الملامح ما يستحق مرارة الجدل، فلأمض إلى طرف آخر من الحديث أختم به ـ ولو مؤقتاً ـ القول في أبي ذؤيب وشعره.

قبل أن يكتب د. نصرت خاتمة بحثه بورقة واحدة كتب يلخص جهده الشاق المرير ـ أقول ذلك صادقاً كل الصدق ـ فقال: «وإذا صح هذا النظر انفتحت أمامنا مغاليق الحياة الدينية الهذلية في العصر الجاهلي ولا سيما عبادة سُواع»[٣٣]. وأنا أسأل: ألمثل هذا يكتب النقد ويشقى النقاد؟ وماذا لو كشف لنا علم الآثار عن نقوش تفتح لنا مغاليق الحياة الدينية الجاهلية، هل كانت تنتهي مهمة النقد والنقاد؟ ثم كيف يكون الأمر لو طبقنا هذه النظرة على شعرنا العربي الذي نعرف صروفه معرفة دقيقة؟ أسئلة كثيرة، سأكتفي بواحد منها لعله أهمها: ألا ترى أن هذا الاتجاه في نقد الشعر يجرد النقد من وظيفته الأولى، ويجعل منه ملحقاً بالأنثربولوجيا؟ وهو ملحق ضئيل الشأن لأن مناهجه ووسائله متخلفة عن مناهج الأنثربولوجيا ووسائلها في هذا المضمار. بعبارة واحدة: إنه نقد من الخارج يتحدث عن مصدر الشعر، ويغفل أركان الحقيقة الأدبية الأخرى. ولقد أعلم أنك «تعرف هذا الكلام، وتعرف ما هو خير منه. ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف» على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف.

***

في انتظار الكشوف الأثرية!!

وتبدو دراسة الدكتور علي البطل «الصورة في الشعر العربي»[٣٤] جهداً متميزاً لثلاثة أسباب، فهو قد وقف الدراسة كلها على تأصيل هذا الاتجاه في نقد شعرنا القديم أولاً، وهو ـ ثانياً ـ قد حشد لدراسته طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديان الجاهلية خاصة، وهو ـ ثالثاً ـ يكشف في كثير من المواطن عن تذوق

حار للنصوص ولا سيما حين يفلت من قبضة القراءة الأسطورية. وقد نضيف إلى هذه الأسباب سبباً رابعاً يتجلى في بناء هذه الدراسة بناء منهجياً محكماً؛ مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارىء. ولعلي لا أكون مخطئاً إذا ظننت أن شخصية الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ـ الذي أشرف على هذه الدراسة ـ هي التي أسهمت إلى حد بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته، حتى بدا بارزاً كالوشم في الوجه.

وقد تكون متابعة د. البطل في كل ما كتب في هذه الدراسة أمراً غير مقصود الآن لسببين، فهي ـ أولاً ـ مملوءة بالدقائق والجزئيات التي تستحق المتابعة، ومتابعتها أمر يطول. وهي ـ ثانياً ـ لا تقتصر على الشعر الجاهلي وحده كما قدمت.

لقد حدد د. البطل مجال دراسته للصورة فقال في عنوان فرعي «دراسة في أصولها، وتطورها»، ولذا كان عليه أن ينقب عن الأصول ليكشف عنها أولاً ويرصد تطورها ثانياً. ومنذ البداية نحس أنه قد ضيق على نفسه وعلينا وعلى الشعر أكثر مما ينبغي، فقد عقد القسم الأول من دراسته لتحديد مفهوم الصورة ـ وأصاب في ذلك بل أحسن ـ والحديث عن أصولها ـ ولم يصب في ذلك بل أخطأ ـ.

إن الحديث عن الصورة الشعرية هو ـ في حقيقته ـ حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني. وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة جداً وغامضة جداً، ومن العسير، بل من الخطأ الصريح أن نتصور أن نتاج هذه القدرة المعقدة الغامضة ـ والصورة الشعرية جزء مهم منه ـ ينبغي أن يكون بسيطاً واضحاً حتى إننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة. لقد تحدث د. البطل عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محددة، ثم أسرف في تبسيط الأمر وتضييقه خشية أن تفلت النتائج من قبضته، وتتخذ مساراً آخر أو مسارات أخرى، فإذا هو يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصراً واحداً هو العنصر الديني أو الأسطوري، فيعقد المبحث الثاني من القسم الأول من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة وأصولها بل للحديث عن «الأصول الأسطورية» وحدها!! ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت: إن د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماماً، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس

هذه المقدمات ويسوّيها على قد النتائج التي بين يديه. لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدرة من أصول دينية، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفتها مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء. وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبيل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس، أو رجم بالظن وبنى حكمه على الإيمان العميق بضياع الأصول الدينية، أو على يقينه الثابت بأن الكشوف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول، على نحو ما سنرى فيما سنستقبل من الحديث. وأنا لا أنكر أن الدين يمكن أن يكون مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية أو نبعاً غزيراً تتدفق منه، ولكنني أنكر إنكاراً جمّاً أن يكون الدين - أي دين - مصدراً وحيداً لها، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن مجتمع خرج من الطور الأسطوري خروجاً واضحاً كمجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام، فقد برزت الشخصية الفردية بروزاً باهراً في هذا المجتمع، ولم يبق فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية ضئيلة تشير إلى ماضيه السحيق أكثر مما تعبر عن واقعه التاريخي قبيل الإسلام. إننا نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر، وتمزق وتوحد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقاً جديداً لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه . . .

وهبْ هذه الصور جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال - منحدرة من أصول دينية أسطورية، أليس من حق الشعراء أن يحوروها تحويراً طفيفاً أو عظيماً، حذفاً وإضافة، جمعاً وتفريقاً، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدثون عنه ويصورون حركته؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف، وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع، ولا سيما إذا لم يكن هؤلاء الشعراء من المؤمنين بتلك الأساطير كما هي حال الكثير من الشعراء الجاهليين إن لم نقل حالهم جميعاً.

وهب، مرة أخرى، هذه الصور جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال - صوراً دينية أسطورية خالصة لا تشوبها شائبة، أليس يعني ذلك أن شعر أولئك الشعراء لا يعدو أن يكون متوناً لغوية منظومة تؤرخ لعقائد ذلك المجتمع ثم لا شيء وراء ذلك . . . وإذا كنا

لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ؟

لقد كنت أظن أن د. البطل سيكشف عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم يبين لنا كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيحاء والدلالات. ولكنه ـ للأسف ـ أصر على أن يجعل من هذه الصور جميعاً لُقى أثرية لها قيمة تاريخية لا تنكر، ولكنها لا تعرف الحياة المتدفقة ولا الجيشان العاطفي ولا روح الفن المتجددة أبد الدهر. بل هو غالى في هذا الاتجاه مغالاة تكاد تستعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصاً ونقلاً وتغييراً، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل الديني والصورة الفنية، وعد ذلك خطأ أو انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، منكراً أن يكون ذلك تجديداً قصد إليه الشعراء قصداً أو انزياحاً. وتكرر هذا الموقف في مواطن شتى من الدراسة، وشمل شعراء العصور المختلفة التي يتحدث عنها!! إنه الخطأ والانحراف إذن ولا شيء وراءهما، وإذا كان لا مفر من الاعتراف بالتجديد في العصر العباسي فليكن هذا التجديد منحدراً من الانحراف الفني نفسه. وأنا لا أريد أن أتتبع هذا الموقف تتبعاً إحصائياً فهو مبثوث في تضاعيف الدراسة، ولكنني أريد أن أسوق طرفاً يسيراً من حديث د. البطل. كان يتحدث عن امرىء القيس وغزله في موطن بعينه، فقال: «لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية بمنزلة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد»(٣٥).

أو يقول: «. . . ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود»(٣٦).

أو يقول: «. . . إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني»(٣٧).

قد يكون هذا انحرافاً عن الأصل الديني كما ذكر د. البطل، ولكنه ليس خطأ كما ظن. وهبه خطأ أو انحرافاً فكيف نفسره؟ أليس له دلالة أو وظيفة؟ أم إن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا: إن الشاعر قد أخطأ هنا، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على النحو الآخر؟!!

أنا لا أشك في أن د. البطل قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور، ولا سيما الصور المتصلة بالمرأة. ولكنه تورط ـ بعدئذ ـ فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه، فراح يتحدث عن هذا الشعر بوصفه شعراً دينياً إلا قليلاً منه، ونسي أن هذا الشعر ليس شعراً أسطورياً وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية. وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر أهل الجاهلية والمخضرمين راح يصم مخالفتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفاً يتسع أو يضيق بأصول مادتهم الشعرية.

والغريب حقاً أن هذه الأفكار النظرية التي أتحدث عنها ليست غائبة عن د. البطل، فهو يعرفها، ويشير إليها إشارة واضحة أو شبه واضحة في كثير من المواطن، ولكنه لا يلتزمها بل يحاول أن ينساها، فكأنه يكرر موقف د. طه حسين من كثيّر عزة حين جعله مع الغزلين ثم قال: «وإنما أعده في الغزلين لأخرجه منهم».

وأحب أن أعود بالحديث إلى أوله، فقد ذكر د. البطل أن دراسته تنحصر في البحث عن أصول الصورة الشعرية وتطورها، ثم حصر تلك الأصول ـ لأسباب قدّمنا الحديث عنها ـ في أصل واحد، هو الأصل الأسطوري. وقد آن لنا أن نسأل: إلى أيّ مدى أصاب في الكشف عن ذلك الأصل؟ أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداماً أسطورياً على وجه الضرورة واللزوم، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية. لأننا لا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن

نفرضهـا على شعراء عاشوا قبيل الإسـلام . ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعـراء ـ أو لعلهم جميعاً ــ لم يكونوا مؤمنين بتلك الـديانات التي نجعل فهمنـا لهذا الشعر أسيراً لها . وأنـا إذ أبـدأ بهذا الاحتراس إنما أريد أن أدحض الإيمان العميق الـذي استقـر في نفس د . البطل حين راح يتحدث عن صورة الحيوان في شعرنا القديم ، أو أشكك في هذا الإيمان على الأقـل . فقد بدا لي بجـلاء أن د . البطل يصدر في هـذا الحديث عن إيمان غير مدخـول بأن هؤلاء الشعـراء الجاهليين يعيدون ـ بصـور مختلفة ــ الأساطير القديمة أو الموغلة في القدم المتصلة بهذه الحيوانات ، وهو لا يدخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكـرة مهما كثرت مطـاوي الطريق . وأول مـا يلفت النظر في هـذا الحديث أنه سلك الطـريق في الاتجاه المعاكس فبـدأ من الـدين متجهاً نحـو الشعر، أي بـدأ من المجتمع لا من الشعر، وراح يبحث بعدئذ عن صورة المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع . وأنا أظن أن على البـاحـث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه من الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع . وليست القضية ـ كما تبدو للمستعجل ـ قضيـة تقدم طرف على آخر وحسب ، بل هي موصـولة وصلاً وثيقـاً بـالعـلاقـة الجدليـة بين الفن والمجتمـع ، فنحن نـرى بـالفن وفي الفن صـورة المجتمع ، وليس من الضروري أن نـرى العكس . حقـاً إن شروط المجتمع التـاريخيـة ترشح لظهور نوع من الفن دون سـواه ولكن ظهور هذا النوع ليس أمراً محتماً أو ضرورة لازمة ، فالاحتمال شيء والضرورة الـلازمة شيء آخر . وبعبارة أخـرى ـ لعلها أوضح ـ ليس من الضروري أن تتساوى النتـائج مع المقدمـات في عالم الأدب . وأنـا أظـن أن د . البطل لم يبالِ بهذه الملاحظة فربط بين الشعر والمجتمع ربطاً ميكانيكياً ، ومضى ـ تأسيساً على هذا الربط ــ يرصد صورة الحيـاة الدينية في مجتمع شبـه الجزيرة العربية ، ثم يلتمس التعبير عن هــذه الحيـاة في الشعـــر دون أن يتأنى أو يحترس . لقــد ثبت للدكتـور البطل أن العرب القدمـاء عبدوا القمـر واتخذوا الثور رمزاً ممثـلاً لهذا الإله ، وإذن ينبغي ـ وفق رأيـه ـ أن يكون الشعر قـد سجل هذه العبادة حتى ولو كـان هذا الشعر متأخراً عن المرحلـة التاريخية التي عبد فيهـا الثور بوصفه رمزاً لـلإله القمر . ولم يكتفِ د . البطل بذلك بل راح يكمل صـورة الحياة الدينية على النحـو الذي يُحبّ ، فإذا ثـارت في نفسه الظنـون حول عـلاقة هـذا الإله (الثـور/ القمر) ــ وهو إلـه عرب الجنوب ـ بهذا الشعر الذي يتحدث عنه ــ وهو شعر عرب الشمال ـ لم يجد بأساً في أن

يحمل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية. يقول: «لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى، هذه الأساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله...»[٣٨]. ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى، وأن هذا التوقع ينبغي أن يكون يقيناً لتتم له بعدئذ المطابقة بين الشعر والدين. وإذا أعوزته هذه المطابقة ـ على الرغم مما تقدم ـ التمس لها عللاً شتى من كل واد، وجنح إلى اللعب بالألفاظ ببراعة ظاهرة تذكرنا ببراعة د. طه حسين في حديثه عن الشعر الجاهلي. لقد نظر في قصة الثور الوحشي كما يحكيها الشعراء فرآها «تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر»[٣٩]. فالأمر في أوله لا يعدو أن يكون ممرّضاً على النحو المتقدم، إنه محصور في إطار المشابهة لا للأسطورة نفسها بل لقصة تتعلق بأصل تلك الأسطورة. ولكن هذه العبارة المملوءة بالحذر والاحتراس لا تلبث أن تضيع ويبتلعها تيار اليقين الذي ينحدر من كل صوب، فإذا نحن «أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة»[٤٠]. ولا تظنّن هذا اليقين يقيناً صادقاً ساعدت عليه النصوص الشعرية، وثبتته القرائن التاريخية في النفس، فلا يزال الظن يغذي هذا اليقين، ولا يزال الرجم بالغيب يرفده في كل آن. ولنستمع إلى حديثه هو عن هذه الملامح التي يريد أن يستظهر بها على صدق الأسطورة الضائعة، يقول: «ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية»[٤١].

وإذا وجد د. البطل اختلافاً في صورة الثور بين شاعر وآخر قال: «أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات». لقد أسرف د. البطل على نفسه وألزمها ما ليس يلزمها، فإذا هو يعلل أموراً غائبة من النصوص الشعرية ليثبت بتعليله أموراً غائبة من الحياة الدينية سبق له أن علل غيابها!! أو قل ـ بعبارة أوضح

ـ إنـه حاول أن يثبت ـ في محاولـة مريرة لإقـامة تطـابق بين الدين والشعر ــ أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/ الثور، ولكن التاريخ ظلم هـذه العبادة فلم يذكرها، ولكنه وعدنا بأن الحفريات ستؤكـد ذلك في المستقبل. ثم حاول أن يثبت أن الشعر قد جاء مؤكداً هـذه العبادة لدى عرب الشمال فأخلفـت ظنه النصوص، فرأى أن الـدهر قد عدا على كثير من هذه النصوص فسقطت منها أجزاء لو كتب لها البقاء لكانت شاهد صـدق على أن عـرب الشمال قد عبـدوا القمـر والثـور، وأن الشعر قـد سجل هـذه العبادة!! ألست تـرى معي أن د. البطل يبني حقيقـة على الظن أولاً، ثم يؤكـد ظناً آخر بناء على هـذه الحقيقة المتوهمة التي بناها؟ وإنه لإسراف حقـاً أن نتوهم أن عرب الشمال عبدوا الإلـه القمر ـ حتى لـو لم تؤيدنا الأدلـة ـ ثم نتوهم أن الشعـراء لابد أن يكـونوا سجلـوا هذه العبـادة في أشعارهم، فإذا لم تسعفنـا هذه الأشعـار جزمنـا بأن الضياع قـد تخرّمها... وأنـا لا أقول ذلك لأنفـي أن تكون عبـادة القمر / الثـور قد عرفت لدى العرب الشماليين ـ فربما تكون قد عرفت حقاً ـ ولا لأنفي أن يذكر الشعر تلك العبادة؛ فما أكثر ما تحدث الشعـر عن الدين! ولكنني أقوله لسببين: أولاً لأن الأدلة التاريخية لم تؤكد هذه العبادة لـدى عرب الشمال بعد، وثانياً لأن صورة العلاقة بين الدين والشعر مختلفة ـ في ظني ـ عن صورتها التي يقدمها د. البطل. ولن ينفعنا كثيراً أن نبني أحكاماً صـارمة على الظن بذاكرة التـاريخ، والأمل بكشوف المستقبل، وكلاهما ـ الظن والأمل ـ مطيّة الخطأ بقدر ما هما بوّابة الكشف والمغامرة.

ولقد يستطيع المرء أن يسـوق عدداً غير يسير من الملاحظات حول دقـة المعلومات التي ذكرها د. البطل، وحول دقة أحكامـه التي أصدرها. فقد ذكر أن الثور الوحشي يكون وحيداً منفرداً دائماً، وليس الأمر كما ذكر إلا في الأغلب الأعم [٤٢]. وذكر أن الثور كـان يمكنه الفـرار والنجاة من كـلاب الصيد لـو أراد لكن عزة نفـس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة، وليس الأمر كما ذكر، فليس يستطيع الثور فراراً ولا نجاة لأن الكلاب تطارده ويجد نفسـه في نهاية الأمر مضطراً لمنـازلتها [٤٣]. وذكـر أن الجاحظ ينص على أن مصرع الثـور يكـون في قصـائد الرثـاء والهجـاء، وليس الأمـر كما ذكـر، فالجاحظ ينص على أن ذلك يكون في قصائد الرثاء والموعظة لا الهجاء. ويتحدث د. البطل عن أهمية الزمن في قصـة الثور الوحشي، ويرى أن مصدر هـذه الأهمية «يرجع

إلى أن هذا الزمن يرتبط بـالعلاقة الأسطورية ـ والطبيعـة أيضاً ـ بين الشمس والقمر إذ يبـدأ الصراع مـن الضـوء الأول في الصبـاح حيث يتغلب ضـوء الشمـس على ضـوء القمر»(٤٤)، ولكنه لا يمتد بهذه الملاحظة إلى نهايتها المنطقية لأن الامتداد بها سيهدم طرفـاً من بنائه النظـري الذي يحرص على صرامتـه وتماسكه، فإذا كـان ثمة صراع بين ضوء الشمس وضوء القمـر ـ كما يقول ـ فكيف ينتصر الثـور/ القمر في وضح النهار؟ ويكـرر د. البطل في مـوطن آخـر الملاحظـة السابقـة، فيرى أن قصـة الثـور «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيـث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقتـه بغيره من الكواكب ـ النجوم التي تمثل الصائد وكلابـه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العـلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»(٤٥)، ولسـت أدري كيف يستقيم مثل هذا القول، فالمعركـة بين الثور وكلاب الصيد لا تكون إلا في وضح النهار ـ أي يتـزامن ظهور القمر/ الثور وظهـور الشمس ـ، ولست أدري أيضاً من أين جـاءت فكـرة العداوة بين القمـر والنجـوم، أغلب الظن ـــ بل قل هـو الظن اليقين ـ أن د. البطل أقام هذه العـداوة في السماء ليطابق بين السماء والأرض، ووعدنا بأن الكشوف الأثرية القادمة ستثبت ما يقول!!

وفي حديث د. البطل عن البقرة الوحشية كثير ممـا في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يـرى أن البقرة قـرينة للشمس ورمـز لها، فإذا أخلفت ظنـه النصوص الشعـرية فتحدثت عن دخول البقـرة في الليل ومعالجتها للظلمة والمطـر، لم يرَ بأساً في ذلك ولم يحترس فعلّلـه ـ دون تـردد ـ بأنـه «خطأ فني وأسطوري جـاء نتيجة مـلاحظة صـورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة»(٤٦)، وإذا خامره رسيس من الشك في هـذا التعليل جنح إلى تعليل آخر لا يختلف ـــ في جوهـره ـ عن التعليل السـابق، فقـال: «وإن كان هنـاك احتمال آخر أن الشـاعر يعتمـد على أصل أسطوري مبـاين لغيره، إذ إنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل. وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة»(٤٧).

ثمة ـــ كما نرى ـ إصرار عجيب على مصـدر واحد لا غير للصورة هـو «الدين»، فإذا لم يظهـر التطابق بين الـدين والشعـر ـــ وهو لا يظهـر كما رأينـا ـ فما أكثـر العلل

وأقربها، ولكنها جميعاً علل تؤكد هذا التطابق، ولا تقبل له بديلاً . . . وأكاد أجزم أن د. البطل سيجد علة لا تختلف عن العلل السابقة إذا سألته: كيف يمكن أن تكون البقرة رمزاً للشمس، وتستمر - على الرغم من ذلك - في الظهور والبحث عن وليدها «سبعاً تؤاماً كاملاً أيامها» كما في معلقة لبيد مثلاً؟ وإنه لغريب حقاً أن يقتنع د. البطل بأن «ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية»(٤٨)، ويتحدث عن هذه الصورة القدرية الفاجعة حديثاً طيباً وبعيداً عن التفسير الأسطوري كل البعد، ثم لا يعتم أن يعود إلى ما كان فيه فيزعم «أننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة إنثى دموية كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال»(٤٩)!! ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع الفرقد (أي ولد البقرة) وما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة!! وإذا رأى شيئاً من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والديانة القديمة عاد إلى تعليله القديم. يقول معقباً على ما ذكره د. جواد علي من أن القرابين البشرية كانت من البنين والبنات «ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام، هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عرف بوأد البنات، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر»(٥٠)!!! لقد أسرف د. البطل - فيما أظن - على نفسه وعلى الشعر والتاريخ حين راح يجمع ويفرق، ويبدل ويسرف في التبديل، ويقرأ الشعر والوقائع التاريخية على هذا النحو الذي تقدم. فهو يرى أن حوار البقرة رمز للإله عثتر الذي حوّل إلى إلهة أنثى كانوا يقدمون لها القرابين من الأطفال بنين وبنات، ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع هذا الحوار وهذه القرابين ناسياً أنه يدمج بهذا الربط شخصية الإله بشخصية القربان، فالحوار هو الإله تارة، وهو القربان تارة أخرى، بل قل هو في الوقت عينه: الإله والقربان معاً!! ويمضي موغلاً في تأكيد الأسطورة التي يجمع أشتاتها من كل شعب وواد، من الشعر والتاريخ والخيال والظن وسوى ذلك، فيرى أن العهد قد بعد بتلك الأسطورة فاقتصرت القرابين على البنات

دون البنين، ورافق ذلك التحول تحوّل آخر في التصور فإذا الناس يتصورون أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار في حين أنها «طقس تعبدي». ولا ندري ـ على وجه اليقين ـ من هم أصحاب ذلك التصور، أهم الجاهليون أنفسهم؟ كيف يصح ـ إذا كان الأمر كذلك ـ أن يقدم الإنسان الجاهلي القرابين وهو لا يعرف أنه يتعبد بل يتصور أنه يفعل ما يفعل خشية الفقر والعار؟ وإذا كان هذا الإنسان الجاهلي قد نسي نسياناً مطلقاً الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية، فلِمَ لا نقبل أن يكون الشاعر الجاهلي قد نسي هذا الأصل كما نسيه الآخرون؟ ثم أين هذا الشعر الذي يشير إلى أن وأد البنات شعيرة دينية تمثل مصرع العزّى؟ وقد يكون من المناسب أن نذكر أن القرآن الكريم قد نص صراحة على الفقر وخشية الذل. ومن اليقين الراجح أنه يخاطب هؤلاء العرب الجاهليين، ويحدثهم عمّا يفرط منهم من سوء، ويبعد جداً ـ بل يستحيل ـ أن يكون خطابُه لهم محمولاً على غير الحقيقة.

﴿وإذا بُشِّر أحدهم بالأنثىٰ ظلّ وجههُ مسودّاً وهو كظيم، يتوارىٰ من القومِ من سوءِ ما بُشِّرَ به أيمسكهُ على هونٍ أم يدسّهُ في الترابِ ألا ساءَ ما يحكمونَ﴾ (النحل)(٥١).

﴿ولا تقتلوا أولادكم خشيةَ إملاقٍ نحنُ نرزقهم وإياكم إنَّ قتلهم كان خِطأً كبيراً﴾(الإسراء)(٥٢).

فإذا صار الحديث إلى حمار الوحش ضاقت مصادره وموارده، فقد تحيّف التاريخ الحمار الوحشي «فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم»(٥٣). وإن في هذا الاعتراف الصريح ما يزهّد في البحث عن تفسير أسطوري لهذه القصة، ويدفع ـ ولو مؤقتاً ـ إلى توجيه الحديث وسوقه في سبيل أخرى، فلا التاريخ يسعفنا فيمدنا ببعض المعلومات ولو كانت متناثرة وغامضة، ولا الشعر ـ إذا لم نقسره ونلتو به ـ يقدم لنا ما يشبه أن يكون أسطورة أو بقايا أسطورة. ولكن د. البطل ـ على الرغم من ذلك كله ـ يكتشف سبيلاً أخرى للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسة، ولكنها مقايسة لا تخلو من غرابة ومغالطة. يقول «أما الحمار الوحشي فقد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم ـ كما حدث بالنسبة للثور الوحشي ـ إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها»(٥٤). أما

المغالطة فتظهر في جملة الاعتراض، فهو يريـد أن يثبت في نفوسنا أن حديثه عن الثور الوحشي فيما مضى من الصحف كـان حديثـاً مؤسساً تـدعمه الشواهـد أو تقتضيه. ولقد نذكر ما قدّمنا من الحديث عن هذه القضية فلا ضرورة للإعادة أو الاستزادة.

وأما الغـرابة فتظهـر في هذا القياس، فهـو يقيس قضية مجهولـة تماماً على قضيـة شبه غـامضة!! ثم لا يتحقق لـه بعد ذلك كلـه سوى وجـوه من الشبه، وتلتـوي دونه وجـوه مخالفة كثيرة فيجعلها من التفاصيل!! والأغـرب أن معظم وجوه الشبه التي ذكرت ليست من المشابهة بحال، بل من التقابل، يقول: «فإذا كان الثور يظهر دائماً وحده دون أسرته، فالحمار دائماً مع حلائله من الأتن، وإذا كـان الثور يظهر في الليل، فإن الحمار يظهر نهاراً في الغالب. وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر، فإن صورة الحمار تتلازم مع الربيع وبـداية الصيف»(٥٥). وبدلاً من أن نقيس الحمار بالثـور لنلحقه بالآلهة أليس من الأجدى ــ ولعله من الأصـوب أيضاً ــ أن نقيس صورة هـذا الحمار الفنية بصـورته في الـواقع آخـذين بعين النظـر الفـرق بين الشخصية وصـورتها الفنيـة، أي بين الشخصيـة والنموذج، وحينئـذ سيتحول الحمار إلى قناع فني يوظفـه الشاعر للتعبير عن أمـور أخرى غير فكرة الألوهية. ومرة أخـرى تخلف ظنّه النصوص فإذا صور الحمار «تختلف فيما بينها تماماً ونقصـاً»(٥٦)، وبدلاً من أن يبحث عن وظيفة هذا الاختـلاف ودلالته يكرر موقفه القديـم من القضية نفسهـا حين واجهته في قصـة الثور، فلا يـزيد على الجزم بـأن القصة كاملة في القصيدة ولكن الزمن عدا عليها فضيّـع جزءاً منها. ويتحدث عن قصيدة قافية لبشر بن أبي خازم، فيقول: «فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشي، له أسرة، رحيب الصـدر. ثم ينقطع هـذا الجزء من الصورة، وكـان من المتـوقع أن يكمل الـوصف الجسـدي له وأسرتـه، ورعيهم (كذا!!) الـربيع ثم يأتي البيت التـالي الذي يصـور سوقـه العنيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل، حين تفاوتت السرعة بينها. ثم تنقطع الصورة نهائياً، وكـان تطورها الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء، وتـربص الصياد، ونجـاتهم (كـذا!!) منـه، وانقـلابهم (كـذا!!) في عـدو فـزع... ممـا يشير إلى أن هـذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة «الحمار الوحشي»(٥٧). وأنا لا أنكر أن بعض هذا الشعـر ـ كما لا ينكر أحد غيري مـن المتصلين به ـ قد ضـاع. ولكن اتخاذ هذا

الضياع ذريعة لإطلاق أحكام شاملة لا تؤيدها النصوص الباقية أمر يحتاج إلى فحص ومراجعة طويلة. ويبدو أن إيمان د. البطل بمنزلة الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف، ولكن تحوّله عن هذا الإيمان عزيز عليه، ولذا يبدو حديثه قلقاً فهو يربط بحذر شديد الحمار بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس ثم لا يعتّم أن يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطاً صريحاً، يقول: «ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي (كذا!!) تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه»[٥٨]. وشتّان بين قوله (تتصل بسبب ما بالشمس) وقوله (تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال). وشيء من هذا القلق والاضطراب، شيء لا يقل عن سابقه، يظهر في هذه الملاحظة التي يسوقها على وجه الافتراض: كيف نربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، ونربط الحمار وهو في جماعة من الأتن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها؟ وبدلاً من أن يستثمر هذه الملاحظة الدقيقة، ويعيد النظر طويلاً في هذا الصرح الأسطوري الذي يبنيه من الوهم والظن والافتراض والضياع، نراه يوغل في شعاب الوهم ولجج المكابرة، فيقول: «ولكننا ندرك أن للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما ندرك أن اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها... عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة»[٥٩]. إنه يريد أن يشتق من الشعر أسطورة دينية فتخذله النصوص، فييمم صوب التاريخ فلا يسعفه، فيلوذ بالغيب حيث يفرد المجهول جناحيه الفاتنين اللذين ترقد تحتهما أسرار الحضارات والشعوب والأديان، فيقول في أمر هذه الأسطورة ما طاب له القول واتسع! وهو بعدئذ يريد أن يفسر هذا الشعر بالأسطورة التي توهم أنه اشتقها منه. فهل ترى بعد هذا كله ما يستحق العناء؟! نحن حقاً لا نستطيع أن نثبت للدكتور البطل أن الكشوف الأثرية القادمة في شبه الجزيرة العربية لن يكون لها علاقة بالحمار الوحشي، ولذا نزمّ شفاهنا عن إطلاق الحكم في هذه القضية. أما هو فلا يستطيع أن يثبت النقيض، ولكنه مؤمن به يكاد يراه رؤية العين بلا سند!!، ولذا يطلق أحكامه كما لو كان المستقبل كله ملك بصيرته ويديه!! نحن مختلفان في منهج البحث. هذا أيسر ما يقال.

ولا يقلّ عن هــذا غـرابـة حــديثـه عن منطق الأســاطير الخاص، لأن مفهـوم الخصوصية هذا يتسع حتى يشمل كل ما يخطر وما لا يخطر ببال بشر، فلسنا نعرف له حدّاً يحده.

إن خصوصية من هذا الطراز ـ وهو طراز فريد دون شك ـ لا هم لها سوى تسويغ آراء الباحث، وإضفـاء رداء من المنطقية عليهـا. ولكنه رداء فضفـاض، بل قل هو فضفاض أكثر مما يحتمل مصطلح المنطق.

وحين يصل د. البطل إلى حديث (الظليم) لا يجد شيئاً مذكوراً يضيفه إلى ما قاله سـابقاً، بل هـو في هـذا الحديث يكاد ــ لـولا المكابـرة والإصرار ــ ينفض يديـه من الأسطورة ومنطقها. فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً، وكذلك الشعر)[٦٠]. فهل بعد هذا القول قول يستحق الجدل؟ ويمضي د. البطل يقلّب أشعـار عـدد يسير من الشعـراء رأى حكايـة الظليم فيهـا، ويقف على هـذه الحكايـة موضحـاً وشارحاً في اقتصـاد بيِّن. ويمضي ـ على عـادته ــ يحمل على هذه المطيّة الذلـول ـ مطيّة الضيّاع ــ كل ما يريد. فإذا رأى بشر بن أبي خـازم يلمّ بصورة الظليم إلمامـاً سريعـاً بـادر إلى القـول: إن الضيــاع قـد عــدا على هـذه القصـة وتخرّمها[٦١]. ولو تأمل د. البطل هذا الشعر بعيداً عن سطوة أحكامه الجاهزة لرأى أن حكـاية الظليـم والنعامـة تـرد قصيرة مقتضبـة حيثما وردت إلا في ميميّة «علقمـة الفحل»، وسينيّة «ثعلبـة بن صعير المازني» فهل عدا الـدهر عليهـا فطواهـا الضياع موطناً موطناً أو قصيدة قصيدة؟! وينتهي من أهم هذه القصائد ـ وهي ميميّة علقمة المشهورة ـ إلى القول:

«لقد اعتمد الشاعـر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعـر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريـزة طبيعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، وينتابـه القلق عليها، و (يأوي) إليها ـ وفي هذا التعبير من المشاعـر الإنسانية الحميمة شيء كثير. لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة، إذ لا تزيد غرابتهـا عن (كـذا) رطانـة الروم»[٦٢]. ولست أظن أن هــذا التعليق الجميل على الظليم ونعامته في قصيدة علقمة يتصل بسبب مـا بالتفسير الأسطوري، فهو يصدر

عن إحساس عميق بينبوع الحياة المتدفق، ويربط بين الفن والحياة بمعناها الشامل الرحب ربطاً وثيقاً وإن لم يكن مفصلاً. ولكن د. البطل لا يلبث بعد هذا كله أن يقول: «أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال، وإن كنا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة»(٦٣).

وإذن فالظليم مقدس لأن الناقة شبهت به على نحو ما كان الثور الوحشي وحمار الوحش والبقرة الوحشية كائنات مقدَّسة!! ترى هل يكفي أن تكون الناقة طرفاً في التشبيه ليكون الطرف الآخر متصلاً بأسطورة دينية؟ لقد شبّهت الناقة بكائنات وأشياء كثيرة جداً، بالثور والحمار والظليم وصخرة الماء والقوس والجمل والقصر ودكان الفارسيين وألواح النعش وقنطرة الرومي والهلال، ولو صحّ قياس د. البطل لكانت هذه كلها كائنات مقدَّسة تدور حولها الأساطير المفقودة!!

إن في هذا النحو من النظر والقياس مقادير من الغرابة لا تخفى عن العجول، فكيف بسواه؟ وليس مصدر هذه الغرابة ما نعرفه من إصرار د. البطل على تأكيد الجذور الدينية لهذا الشعر فحسب، بل إصراره المطلق على دينية هذا الشعر، فهؤلاء الشعراء جميعاً ينبغي أن يصدروا في شعرهم عن ذلك الموروث الديني وحده. وليس يهمّ بعدئذ كيف تلتمس العلل والأسباب لهذا الوهم ـ اليقين!!

***

أسطوريّة قلقة

تكاد القضية تعتدل بين يدي د. إبراهيم عبدالرحمن، وهو أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تميز الشعر من الواقع. ولذا نراه يقترح منهجاً لقراءة هذا الشعر يقوم عنصره الأول على «الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري ينبع في الحقيقة من التآلف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين: الأولى أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له»(٦٤). وهو أوضحهم تصوراً لطبيعة الشعر ومسالك النقاد وأدواتهم، وقد نصّ على ذلك نصاً صريحاً فقال: «ومادام الفن الشعري، في المقام الأول، بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً، وترد إلى منابعها

أو تخلق لها هذه المنابع خلقاً جديداً، فإن دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حلّ مشكلاتها ينبغي أن تكون مطلباً أساسياً في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة. ولعلّ أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنظر هي تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامة، والشعرية بخاصة، تحديداً تاريخياً دقيقاً. . . ولكن كيف يتسنى لنا حلُّ هذه المعضلة اللغوية حلاً يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي؟»(٦٥). وهو يكرر في موطن آخر أن غرضه الذي يرمي إليه هو حلُّ مغاليق الشعر، يقول في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب السابق الذكر«الشعر الجاهلي»: «. . . ولكن الذي أزعمه وأحرص على تسجيله أنها ــ يريد دراسته لهذا الشعر ــ محاولة مخلصة لقراءة جديدة تحلّ مغاليقه الفنية، وتكشف عن طبيعة رموزه الموضوعية»(٦٦). وبهذا التحديد العلمي الدقيق يختلف د. إبراهيم عن سواه بأمرين معاً، فهو يبدأ من اللغة/ الشعر لا من الدين/ المجتمع كما فعل د. البطل، وهو يريد أن يحلّ مغاليق الشعر لا مغاليق الدين الجاهلي كما أراد د. نصرت عبدالرحمن. وحين يتحدث د. إبراهيم عن منابع الصورة الشعرية يجعل الأسطورة واحداً من هذه المنابع، ويضمّ إليها منبعاً أساسياً ثراً هو «الواقع» أو «الحياة» بمفهومها الشامل الرحب. وهو يرى أن الشعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية، وبذا يختلف عن د. البطل اختلافاً واضحاً. يقول: «. . . إن الشعراء الجاهليين وإن كانوا قد استمدوا كثيراً من عناصر الصورة الفنية في أشعارهم من أساطيرهم الدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها»(٦٧). ويقول في مكان آخر «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»(٦٨). ويثبت هذا الرأي في مواطن متفرّقة من كتاباته. ويوغل في الابتعاد عن د. البطل حتى يوشك أن يقطع صلته به حين يتحدث عن وظيفة الصورة، يقول: «ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله»(٦٩). ويكشف عن رؤيته النقدية للصورة الشعرية، فيقول «ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصوره الواقع الذي يصوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس

رؤيته له، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صوره خلقاً جديداً يعكس هـذه الـرؤيـة أو تلك»(٧٠) . ولعل الإشـارة إلى تميز هذه الـرؤية مـن الرؤى السابقة أن تكون من نافلة القول وفضوله . ولا يكاد د. إبراهيم يعرض للوحة الصيد في القصيدة الجاهلية إلا لماماً، فإذا عرض لها انبتت صلته بالتفسير الأسطوري ـ ودع عنك حديثه التاريخي الدقيق عن الإلـه القمر، فهو لا يكاد يستثمره في الحديث عن قصص الحيوان الوحشي في الشعـر ـ. ولنستمع إليه وهو يحدثنـا عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول «وأول ما نـلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطـور بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيـدي شعرائه من أمثال: النابغـة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعـراء الكبار إلى لوحات فنيـة وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحيـاة والنـــاس في بيئتهم»(٧١) . وهذا حـديث صريح لا عـلاقة لـه بالتفسير الأسطوري للشعـر الجاهلي، ولكنه ذو علاقة وثيقـة بالاتجاه الذي يحاول كـاتب هذه السطور أن يؤسسه ويؤصله في دراسة شعرنا القديم منذ أزيد من عشرين عاماً(٧٢) .
ويـؤكد د. إبـراهيم هذا الاتجاه الـرمزي / الاجتماعي حين يتحـدث عن قصة البقـرة الوحشية في شعر زهير، يقول: «وغاية الشـاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشيـة هي أن يتخذ من وصف قوتها وسرعتها كما قلت وسيلة لتصـوير قوة ناقته وسرعتها التـي يتخذ منها، هي الأخرى، صورة لنفسه يجسد عـن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله»(٧٣) . ثم يزيد هذا المعنى وضوحاً أو قل: يـزيده عمقـاً وثراءً حين يوسـع رؤيته النقـدية، فـلا تقتصر على ذات المبدع وحدها ـ وهي ذات اجتماعية طبعاً ـ بل تضم إليها الذات الاجتماعية الكلية. يقول: «وهو أن زهيراً أو قل عدسة زهير، كانت لا تنقل كـل ما تقع عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلـة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته»(٧٤) .

ويهدي د. إبراهيم حسّـه التاريخي ومعرفته الواسعـة لهذا الشعر إلى تفسير بعض ظواهره تفسيراً نظرياً، فيرى أن هذه الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول انتقلت إلى شعـراء الأجيال الجاهليـة التاليـة، فأضافـوا إليها، وفصلـوا

فيها، وبثوا الحركة في أعطافها، وحددوا الزمان والمكان، وتطوروا «بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعراء من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس ابن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»(٧٥). وبذا يقدم د. إبراهيم اجتهاداً علمياً في تفسير وقوف بعض الشعراء وقوفاً خاطفاً على بعض قصص الحيوان وغيرها يتصل بتطور هذا الشعر، ولا يحّمل التاريخ وزر ضياع هذه القصص كما فعل د. البطل. إن هذه المتابعة العجول لآراء د. إبراهيم تكاد تخرجه من صف هؤلاء النقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً على الرغم مما قلناه في بداية الحديث عنه. ولست أدري أفسيرضى بذلك أم سيزورّ عنه في قدر من الغضب والاتهام بعدم التدقيق في استخلاص الآراء ومناقشتها؟ لا أحب أن أرسل القول دون احتراس، بل أحب أن أقيّده. وليس يعني هذا أن نكرّ على الآراء السابقة ونبطلها، ولكنه يعني أن ننظر فيما كتب د. إبراهيم جميعاً لا في طرف منه دون آخر، ونرى ـ بعدئذ ـ إلى أي مدى التزم هذه الآراء فيما كتب. ولئن لم يعرض د. إبراهيم لقصص الحيوان الوحشي إلا لماماً ـ كما ذكرت سابقاً ـ إنه قد عرض للغزل، وأطال الوقوف عليه، وحاول أن يفسره تفسيراً أسطورياً غيره مرة. وهو لا يفعل ذلك ارتجالاً، بل يتأنى ويدقق ويسوق بين يدي التفسير حشداً ضخماً من المعلومات المتصلة بديانات الجاهليين (٧٦). وتظفر الشمس ونظائرها من عالم الإنسان والحيوانات بقدر طيب من هذه المعلومات، ولكن هذه المعلومات ـ على غزارتها ـ تثير عدداً من الملاحظات أو الأسئلة. فالدكتور إبراهيم يرى المرأة رمزاً للشمس حيناً ولغيرها من الكواكب حيناً آخر، ولكنه لا يوضح لنا كيف تتفق عبادة المرأة ـ بوصفها رمزاً للشمس ـ وظاهرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ مهما نقل في أمر هذه الظاهرة الاجتماعية فإننا لا نستطيع نكرانها، فهل كانت العبادة متزامنة مع الوأد؟ أم أن ما نراه من تناقض بين هذين الأمرين يمكن أن يوجه توجيهاً آخر، فربما أكل الإنسان الجاهلي إذا جاع صنماً كان صنعه من التمر ـ فيما تقول بعض الروايات ـ؟ وهو يرى أن الشعوب السامية لا تميل إلى التجريد، ولذا تجسد آلهتها، ولهذا عمد الجاهليون ـ في رأيه ـ إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية (القمر والشمس والزهرة وغيرها من النجوم التي عبدوها)(٧٧). وقد يكون من

المناسب أن يسأل المرء: أليست هذه الآلهة السماوية مجسدة فلا تحتاج إلى تجسيد آخر؟ أغلب الظن أنه أراد أن يقول ـ كما فعل في مواطن أخرى ـ إن لهذه الآلهة رموزاً أرضية. وحين يتحدث د. إبراهيم عن قصيدة قيس بن الخطيم الفائية «رد الخليط الجمال فانصرفوا...» يرى أن حبيبة قيس التي يتغزل بها هي رمز للشمس الإلهة المعبودة، يقول: «... الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة، يتخذ من المرأة رمزاً عليها. يتحدث عن الشمس تلك الإلهة التي كان يتعبّد لها أكثر الجاهليين»[٧٨]. ولكننا لا نعرف كيف نوجه هذا البيت الذي أغرى ـ بما فيه من ضوء يجل عن الخفاء ـ الدكتور إبراهيم بالحكم الذي أرسله؟:

قضى اللهُ، حين صوَّرها الخالقُ، ألاّ يكنّها سدَفُ

فإذا كانت هي الإلهة المعبودة، فماذا نقول في أمر «الله» الذي قضى في أمرها ما قضى؟!! وأين هذا التطور الذي أخذ يجدّ على عقائد الجاهليين الدينية على نحو ما لاحظ د. إبراهيم نفسه حين تحدث عن قصيدة للأعشى، ورأى ـ وقتها ـ أن هذا التطور يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربّة» التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة.... «وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة»[٧٩] ـ على حد تعبيره ـ، وينبغي أن نتذكر أن قيس بن الخطيم من معاصري الأعشى. ومهما نقل في أمر الملاحظات السابقة فإننا لا ننكر أنها هينة الشأن، أو أن معظمها كذلك. ولكنني أحب ـ بعدئذ ـ أن أقف على رأي أثير لدى د. إبراهيم، ودليل هذه الأثرة أنه كرره في مواطن مختلفة من كتاباته.

يقول: «الملاحظة الأولى: أن قارىء الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفاً الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها

وقـدرتها على المضي به بعيـداً عن هـذه الأطلال التـي تثير في نفسه عنـاصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل الصراعـات التي يشخصهـا تشخيصـاً بـديعـاً في قصص الصيـد المعـروفـة حينـاً، ووصـف مظـاهـر الطبيعـة من الأمطـار والسيـول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخـر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزهـا»(٨٠). ما كان أحسن هذا القول لو يبل الصدى ويكسر غلته!! ترى هل أجازف إذا سجلت على هذا الرأي الملاحظتين التاليتين.

الملاحظة الأولى: إن د. إبراهيم قد استحضر نمطاً واحداً للقصيدة الجاهلية تترادف فيه الموضـوعات التاليـة: الأطلال ـ الظعـائن ـ الرحلـة وقصص الحيوان الوحشي ـ مظاهـر الطبيعة. وليس يخفـى أن هذا النمط مـوجود حقـاً في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى أيضاً أن أنماطاً أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها د. إبراهيم أيّ اهتمام. فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكاً كـاملاً؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ ومـاذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافاً واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغـرض المدح أو بينها وبين غـرض الاعتذار، أو بينهـا وبين وصف الحرب وشعر الحكمة؟ أو... أو...

وأنـــا أعلـم علم اليقين أن د. إبـــراهيـم يستطيع أن يكشف عـن بعض الصلات بين بعض هذه الموضوعـات والمرأة، ولكنني لا يخامرني شك في أنه لن يستطيع أن يعقـد الصلات الـوثيقـة بين المرأة وهذه الموضـوعات جميعـاً إذا أراد سداد الرأي ودقة النظر.

والملاحظة الثـانية: إن صنيع د. إبراهيم ههنا يعيـد إلى الأذهان صنيع ابن قتيبة من وجـوه شتى على الرغـــم ممـا يوحي به هـذا القـول من جمع مـا لا يجمع. فهو ـ كابن قتيبة ـ يختار نموذجـاً من نماذج القصيدة الجاهلية ويعممه، ولئن كنا نعرف أن ابن قتيبة يريد بنمـوذجه قصيدة المدح إننا لا نعرف ماذا يريـد د. إبراهيم بنموذجه. وهو ـ كابن قتيبة أو يكاد ـ يجعل من المرأة محوراً أو بؤرة تنبت منها أغراض القصيدة،

ولئن كـان ابن قتيبة يقتصر على عـدد من هـذه الأغراض إن د. إبـراهيم لا يستثني. وهو ــ كابن قتيبة ـ يعلل البنـاء الموضوعي (أو الغرضي على ما بين الغـرض والموضوع من اختـلاف ينبغي ألا ينسى) للقصيـدة الجاهليـة تعليـلاً نفسيـاً قـائماً على تـرابط الموضوعات أو تداعيها، ولكنه تـرابط شكلي أو تداع قريب الغور، فليس يصدر عن أعماق النفس القصيّة. بيد أننا ينبغي أن نسجل بينهما فرقاً جوهرياً، فابن قتيبة يجعل «المدح» غايـة القصيدة والشاعر، وفي سبيل هـذه الغاية تتناسل الأغـراض، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركاً لأمر من الأمور حتى يصلا معاً ـ الشاعر والقصيدة ـ إلى غـايتهما المنشـودة «المدح والممـدوح». وبـذلك يصل ابن قتيبـة إلى مقصـده في الكشف عن الوحـدة الخفية أو المقنعة في القصيـدة الجاهلية، ولكنها وحـدة شكلية صرف. وليس يزيدنا هذا الاكتشاف وعيا بعالم القصيدة الداخلي، ولا ببنائها الرمزي الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها. أما د. إبراهيم فيحرص حـرصاً شديداً على رمزية الأغراض الشعرية في القصيدة، وهو لا يكف عن تـرديد هذه الفكرة في أرجاء متفرقة كثيرة مما كتب حتى ليعد النص على هذه المواطن تزّيداً. وهو يحاول أن يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه «مقـولة القصيدة» أي وحدتها المقنعة أو الخفيّة. ووفق هذه الرؤية النقديـة الثاقبة قرأ عدداً من قصائد الشعـر الجاهلي في مقاليه اللذين نشرهما في مجلـة «فصـول»، وفي كتابـه «الشعـر الجاهلي» الـذي تكررت الإشـارة إليـه. وليس الحديث عن رمزيـة الأغراض الشعريـة الجاهلية طارئاً أو غريبـاً على التفكير النقدي لدى البـاحثين، فقد أشار د. البهبيتي إلى هـذه الرمزية غير مرة، وأومأ إليها د. شوقي ضيف إيماءات مبعثـرة تـدق حتى تكـاد تخفى. ولكن هـذه الملاحظـات والإيماءات ظلت زمناً غامضة ومفرقة تنتظر من يرعاها وينميها.

لا أعـرف إلى أي مـدى استطعت أن أكشف عن رؤيـة د. إبـراهيم النقـديـة في الصحف القليلـة الماضية، ولكننـي أظن أن متابعتـه في بعض النصـوص التي وقف عليها تزيد هـذه الرؤية وضوحاً. وقبل أن أبدأ هـذه المتابعة أود أن أشير إلى خطأ وقع فيه وهـو يتحدث عن الثور الـوحشي في لوحـة الصيد. يقول: «ولكن هـذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يفكر في مصيره،

ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي»(٨١). وواضح من هذه الفقرة التي نقلناها أن الثور يخوض قتالاً ضارياً ضد الكلاب أولاً ثم يلتجيء إلى شجرة الأرطى حيث تحصبه الريح بالمطر والبرد ثانياً. وواضح أيضاً أن د. إبراهيم يجعل للمطر ههنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. وقد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية ـ حكاية الثور الوحشي ـ كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والريح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أية قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» ههنا. فإذا فرغت من هذه الإشارة، وصرت إلى متابعته في تفسير النصوص ألفيت أن القضية لم تعد تخص د. إبراهيم وحده، بل صارت تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة شعرنا القديم ـ على نحو ما ذكرت في غير موطن من هذا البحث ـ. إن البصر «بمعاني الشعر القديم» ليس يسيراً كما قد يتوهم الكثيرون، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمناً بعد زمن، فعرف شموسه، وذاق من عسره فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لأي أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة «معاني الشعر» على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية النقدية التقليدية. ولا أظنني أخطيء إذا قلت إن كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحسّ أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس خادع دون أدنى ريب. بعبارة أدق: إن تكرار فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل ـ في كثير من الأحيان ـ حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساساً كاذباً بوضوحها.

ونظراً لهذا الوضوح المتوهم نتحدث عن هذا الشعر بجرأة، أو قل بقدر من اللامبالاة الممزوجة بكثير من الثقة. وسأحاول أن أقف مع د. إبراهيم على قصيدتين

تخيرهما لتكونا شاهدين على ما يراه في أمر هذا الشعر وعلاقته بالأسطورة. أولاهما مشهورة ذائعة الصيت هي عينية الحادرة أو «كلمة الحويدرة» [٨٢]، على حد تعبير حسان بن ثابت، التي فتنت الرواة القدماء على حد تعبير د. إبراهيم. يقول: «ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه وينبغي لكي يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتتكشف رموزها وتتحدد «مقولتها» أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة.

الأولى: لوحة الغزل، وهي التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالاً نصفياً...

الثانية: لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه...

واللوحة الثالثة: وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» عنهم، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابهم، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم» [٨٣].
ثم يقول: «إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة، أو بين «سمية» وقومه، يتمثل في عناصر الخصوبة التي رأيناه يحشدها في وصفه لريق صاحبته... كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم» [٨٤]. ويخلص من هذا كله إلى القول: إنها صورة فنية« للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانةالجاهلية، يناجيها الحادرة متخذاً إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألمّ بديارهم جدب» [٨٥]. القضية في رأي د. إبراهيم تتلخص في هذا الجدب الذي أصاب القوم نتيجة لرحيل ربة الخصب عنهم. وقد استطاع أن يعقد الأواصر ويقيم الأسباب بين لوحات القصيدة فيما عبر عنه بمقولة القصيدة. وأنا لا أنكر أن لهذه القصيدة مقولة أو دعوى واحدة ـ وإن كنت أخالفه في أمر هذه المقولة مخالفة صريحة لا أجد المقام يسمح بالحديث عنها الآن ـ، ولكن إلى أي مدى يصدق الشعر هذه المقولة التي يتحدث عنها د. إبراهيم؟ أو قل: كيف فهم د. إبراهيم

معاني الأبيات في القسم الثالث من القصيدة؟ حقاً تنتشر في هذا القسم ظلال نفسية قاتمة تثيرها ألفاظ وصور مختلفة كالبكاء والجنازة والجوع والكلال والسهاد والعطش. ولكن هذه الألفاظ لا يصح أن تفهم كما فهمها د. إبراهيم، فنحن لا نفسر ألفاظاً مفردة، ولكننا نفسر ألفاظاً داخلة في تراكيب تتظاهر لتكوّن سياقاً لغوياً أو مجموعة من السياقات تشكل بنية القصيدة أو قل تشكل تجسيداً لغوياً لرؤية الشاعر. وهذا يعني أن علينا أن نعيد النظر في دلالات الألفاظ السابقة لا بالنظر إليها منتزعة من سياقاتها بل بالنظر إليها في هذه السياقات. وأول ما يلفت النظر في هذا القسم الذي نتحدث عنه أن معجمه اللغوي يثير لونين من المشاعر متناقضين أحدهما قاتم كئيب ـ كما رأينا ـ والآخر مشرق وضاء كما في هذه المفردات: الفتوة واللذة والخمرة والكرم والقطا ومباكرة اللذة والكرم، والفتيان والشجعان واعتساف الفلوات، والحياة وهي ملء السمع والبصر و. . .

وهذا التقابل بين هذه المفردات ـ أو المشاعر ـ ليس تقابلاً ضدّياً يحكمه التنافر، ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفاً على آخر، ويثبت معناه في النفس. أو قل إن أحد الطرفين ـــ وهو الطرف القاتم ـ يغذي الطرف الآخر، وينميه، ويعمق صورته في الوجدان. فهذا الجوع ينمي ويغذي فكرة الكرم، والعطش والكلال والسهاد تغذي فكرة الفتوة، والجنازة والبكاء يغذيان فكرتي الرئاسة والكرم، كما يعمقان مفهوم اللذة والإقبال الرائع على الحياة و. . . و. . . والحديث قياس. وهذه الأفكار والمعاني والمشاعر تتآلف وتتكامل ـ على ما بينها من تضاد ظاهري ـــ لترسم «صورة فنية» أو قناعاً للشخصية الإنسانية التي يتحدث عنها الشاعر، أي لشخصيته هو وحده. وبدهي ألا تكون الصورة الفنية مطابقة للشخصية أو للواقع، فنحن أمام صورة مثالية ـــ أو صورة فنية ـ لقبيلة الشاعر كما يحلم بها الشاعر نفسه، وكما يحلم بها المجتمع أيضاً. وهذه الصورة الفنية ـ أو القناع ـ التي نتحدث عنها هي ما سماه د. إبراهيم ـــ وسماه كثيرون سواه ـــ الفخر. ويبقى بعدئذ أن أقول إن هذا الفخر ضربان: فخر قبلي نراه في القسم الثاني من القصيدة، وفخر شخصي نراه في قسمها الثالث. وقد يكون ما قاله د. إبراهيم عن اللوحة الثانية غير دقيق إذا فهمنا منه أن الشاعر يتحدث عن نفسه، فهو ـ في حقيقة الأمر ـ لا يتحدث عن نفسه في هذه اللوحة البتة، ولكنه يتحدث عن قومه جميعاً دون تخصيص، فقول د. إبراهيم

«الثانيـة : لوحة الفخر، وهي لـوحة يقصد فيها إلى البراءة من كل مـا يشينه أو يشين سلـوك قومـه . . . » قول ينبغي أن يفهـم بحذر. وقـد يقتضي هذا الحوار الطـويل أن نوضح ما نقصـد إليه، فأنا أريد أن أقول إن اللوحة الثـالثة في القصيدة لا تختلف في دعواها وما تثيره من المشـاعر والأحاسيس والمعاني عن اللوحة الثـانية إلا في أمر واحد هو أن اللـوحة الثانيـة تدور في رحاب الجماعـة، أما اللوحـة الثالثة فتـدور في رحاب الفرد، وهما لوحتـان تتكاملان وتقدمان صورة مثـالية للقبيلة وشاعرهـا . وأما مأساة القوم التي تحدث عنها د. إبراهيم ومـا حل بهم من جدب وضنى وسوى ذلك فأمور غريبة عن القصيدة كل الغربة . وما أزال أظن أن رغبة د . إبراهيم في تفسير القصيدة تفسيراً دينياً أسطوريـاً هي التي أغرته بإقحام هذه المعاني على عـالم القصيدة . وأنا لا أقول هـذا ظناً ولا سرفاً، ولكنني أقولـه تدقيقاً، ولعل العـودة إلى القصيدة تقطع كل جدل، فمن الملاحظ أن الشـاعر في اللوحة الثـانية (لوحة الفخـر القبلي) لم يستخدم ضمير المتكلم المفرد قط، بل استخـدم ضمير الجماعة المتكلمين : لنـا، إنا، نعف، نريب، حليفنا، تكف، نفـوسنا، نقي، مالنا، أحسابنا، نُجـرّ، ندّعي، نخوض، نقيم، بيوتنا، غيرنا . . . أما في اللوحة الثالثة (لوحة الفخر الشخصي) فلم يستخدم الشاعـر ضمير الجماعة المتكلمين قط، بل استخدم ضمير المتكلم المفرد : بـاكرت، عليّ، صبحتهم، عجّلت، لـديّ، بعثتهم، حملت، عـرّستـه، رأسي، رفعت، مني . . . واستخدم ضمير المخاطب المفرد وهو عائد إليه : أنضجتَ .

والقصيدة الثانية التي أحب أن أشير إليها إشـارة أكثر مما أحب أن أدقق فيها كل هذا التدقيق السابق، هي بائية للأعشى(٨٦) . وهي قصيدة يعتريها السقط في عدد من أبياتها، والغمـوض في بعض أبياتها الأخرى، إما لاضطراب في تـرتيب الأبيات، وإما لـذكر أعلام لا تسعفنـا المصادر بمعرفة أيـة معلومات عنهم . وقـد أشار محقق الديوان إلى أن القسم الأخير من القصيدة لا تكاد تربطه ببقية القصيدة صلة . ولكن د . إبراهيم رأى في هـذه الأمور التي تصرف الـدارسين عن هذه القصيـدة سبباً قـوياً للحديث عنها على الرغم من استفاضة الغزل في ديوان الأعشى، وبعض هذا الغزل يصور التجربة الجنسيـة المكشوفة التي تصورها هذه القصيـدة . وانتهى في حديثه إلى أن «سلمى» التي يدور حولها هـذا الشعر الغرامي هي «الزهـرة» ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها

يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام على حد تعبيره (٨٧) . وقد يبدو الحوار حول هذه القصيدة عقيماً، فالدكتور إبراهيم ـ كما قلت ـ يبني أحكامه على أمور غامضة ، وهو، بسبب ذلك ، يفسر معاني الأبيات على نحو يخدم تلك الأحكام . ولكنني ـ على ذلك ـ أحب أن أبدي شكي في صحة هذا التفسير، فأنا لا أعرف ـ تمثيلاً لا حصراً ـ كيف اطمأن د. إبراهيم إلى أن «سعد بن قيس» ليس رجلاً بل قبيلة ، بل قوم «سلمى» نفسها ، على الرغم مما ذكره محقق الديوان حين قال «وهو رجل أو قبيلة ، لم أدقق لتحقيقها» (٨٨) . وأنا لا أعرف ـ مرة أخرى ـ كيف حملته ناقته بعد أن فرغ من مجلسه مع هذه المرأة إلى قومها «بني سعد بن قيس» ، فهل كانت تقيم في مكان ويقيم أهلها في مكان آخر؟ وأنا لا أعرف ـ أيضاً ـ كيف استقام له معنى البيت الأخير، أو قل كيف أعاده إلى «سلمى» مع علمه أنه مسبوق ببيتين أولهما سقط كله ما عدا كلمة واحدة ، والآخر يدور حول المزّاء والشراب؟ وتبقى ملاحظة أخيرة ـ ولكنها ملاحظة أوضح من الملاحظات السابقة ، ولعلها أهم ـ تتصل بعدد من الضمائر التي وردت في القصيدة ، فإذا قرأ د. إبراهيم قول الشاعر:

إن الثعالبَ بالضحى
يَلعبنَ في مِحرابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» ، ونسي أنه يعود على مذكور في بيت سابق هو «حجر» :

أو لمْ تَرَيْ حجراً وأنـ
ـتِ حكيمةٌ ولما بِها
إنَّ الثعالبَ بالضحىٰ
يَلعبنْ في مِحرابِها

وإذا قرأ:

وجميعُ ثعلبةَ بنِ سعدٍ (م) بعدُ حولَ قبابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» أيضاً ، وتجاهل أن الشاعر كان قد خرج إلى وصف الصحراء والناقة ، ونسي صاحبته ومجلسها . وواضح أن الضمير ههنا يعود

على «ثعلبة بن سعد» بوصفها قبيلة أو جماعة، ولا علاقة له بالمرأة التي تغزل بها سابقاً. ومثل هذا موقفه من قول الشاعر:

فإذا عبيـــــــــــدٌ عُكَّفٌ

مُسكٌ على أَنصــــــــــــابِها

فالضمير المتصل «ها» لا يعود على «سلمى» كما ظن د. إبراهيم، بل يعود على «عبيد»، وهذا مسلك لغوي شائع في الشعر العربي القديم.

وليست المشكلة ههنا في الخلاف حول عودة الضمير، فلو كان الأمر كذلك ما عنّيت نفسي به، ولكن المشكلة فيما يبني د. إبراهيم على هذا الضمير وعودته، يقول: «من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصاباً وقباباً ومعابد وعباداً يطوفون بها ويجعل لها ذكراً في الكتب المقدسة... أليست هي (الزهرة) ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال»[٨٩] نحن إذن أمام قضية تدور حول «الضمائر» وهي قضية ذات خطر كبير، فعليها يتوقف فهم معاني الشعر، وعلى هذا الفهم يتأسس مذهب في تفسير هذا الشعر. ولقد قلت سابقاً إن الالتواء أو عدم الدقة في فهم معاني بعض الأبيات قضية تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، ولقد ذكرت أيضاً عدداً من الشواهد في درج الحديث عما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، وها أنذا أسوق شاهداً على سبيل التمثيل لا الحصر مما صادفته في كتاب «الصورة في الشعر العربي» للدكتور علي البطل، يورد د. البطل قول أبي دواد الإيادي في وصف الظعائن:

وتراهنَّ في الهوادجِ كالغزلانِ ما إن ينالُهنَّ السّهامُ

نخلات من نخلٍ بيسانَ أينعنَ جميعاً، ونبتُهنَّ تُؤامُ

ثم يعلق على البيتين قائلاً: «فيعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما فيه من قوى سحرية على سواه: «ما إن ينالهن السهام»!! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة»[٩٠]. وواضح من هذا التعليق أن د. البطل قد فهم كلمة «السهام» فهماً منحرفاً عن الصواب، ولست أدري أهو الذي أراد أن يحرف الكلمة قاصداً أم أن وجه الصواب قد

غمض عليه، فتوهم أن الكلمة ههنا هي «السهام» ـ بكسر السين ـ التي تستخدم في الصيد والحرب، وهي في الحقيقة «السَهام» ـ بفتح السين ـ وهي ريح السموم الحارة، أو وهج الصيف ولعاب الشمس، وبهذا يتضح المعنى، فهؤلاء النسوة في الهوادج لا تصيبهن أشعة الشمس. ووقف على رائية امرىء القيس «سما لك شوق بعدما كان أقصرا» فلفت انتباهه مشهد الظعائن المتحملة فإذا هو يفهم المعنى فهماً بعيداً عن الدقة، وإذا هو يضم هذا الفهم إلى ما رآه من صورة المرأة وتشبيهها بالدمية حيناً وبالتمثال حيناً آخر، يقول: «وهذه الصورة الثانية لامرىء القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة»(٩١). ثم يضيف «وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة، هو عنصر القامة الطويلة، والصورة هنا النخلة دائماً»(٩٢).

ولم يكن امرؤ القيس يشبه المرأة بالنخلة كما ظن د. البطل، بل كان يصوّر الهوادج فوق الإبل وقد علتها الكلل والقطوع المختلفة الألوان، وهي صورة تتكرر في مشهد الظعائن الراحلة صباحاً لدى كثير من شعراء الجاهلية، وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الهوادج حين يكون الرحيل نهاراً، أعني صورة السفن، وصورة حدائق الدوم، وصورة بستان النخيل المزهي. وإذن ليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في أي من النصين حين نفهم الأبيات على نحو ما كانت تتصور العرب معانيها بدلالة هذا الشعر نفسه، أم أن د. البطل يريد أن يقول لنا: لا فرق بين الهودج وصاحبته؟

وهذه هي أبيات امرىء القيس:

فشبّهتُهُمْ في الآلِ لمّا تكمّشوا
حدائقَ دَومٍ أو سفيناً مُقَيَّرَا

أو المُكرعَاتِ من نخيلِ ابنِ يامنٍ
دُوينَ الصّفا اللائي يَلينَ المشقَّرا

سـوامقَ جبّـارٍ أثيـثٍ فـروعُـهُ
وعـالينَ قِنـوانـاً من البُسرِ أحمرا*

وأنا أحب بعد هذه الملاحظات أن أعطف الحديث إلى بعض ما كنت فيه، فأكرر سؤالي السابق: إلى أي مدى التزم د. إبراهيم آراءه النظرية في نقده التطبيقي؟ لقد أسرفت في مطلع الحديث عنه في تتبع آرائه النقدية حول الصورة وأصولها وتحوير الشعراء لها أو خلقهم لها خلقاً جديداً ـ بتعبيره ـ وتوظيفها في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع، وسوى ذلك من آراء نقلناها عنه في الصحف القليلة الماضية. ولكننا نراه ههنا يوشك أن يتنكب السبيل التي سوّاها بكلتا يديه، فإذا هو يفسر هذا الشعر تفسيراً أسطورياً لا تكاد تربطه بالحياة والمجتمع سوى روابط واهية أو واهية جداً! ! ولولا هذه الإشارة الخاطفة التي ذيل بها حديثه عن بائية الأعشى لما بقي بين هذا الشعر والمجتمع صلة أو سبب، فهو شعر موصول بالسماء ورموزها فكأننا ـ من جديد ـ أمام آراء د. البطل و د. نصرت. لست أكتمك أنني أحس قدراً من الخلخلة يعتري هذه الجهود النقدية الممتازة التي بذلها د. إبراهيم، أو قل شيئاً من الاضطراب وعدم الاتساق، أم أنني أسرفت في الظن والإحساس؟

***

وقفة عجول . . وتصحيح

نشر الدكتور عبدالجبار المطلبي «قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية» في أواخر الستينيات، وهو بحث لا علاقة له بالتفسير الأسطوري خلافاً لما وهم بعض الدارسين. ولم ينص د. المطلبي على ما يساعد على هذا الوهم، بل نص صراحة على ما يوشك أن يكون نقيضاً له، قال: «ولكن ـ وهذا هوالمهم ـ ألا نجد شيئاً من تلك الديانة المتصلة بالثور؟ أو ليس ممكناً أن تبقى بعض أصدائها في أطواء الأدب أو العادات (والطقوس) الاجتماعية»؟[٩٣] ثم أردف بحديث عن طريقة من طرق أهل

* تكمّشوا: أسرعوا. المكرعات: النخيل المغروسات في الماء. آل يامن: قوم من هجر لهم نخيل وسفن. الصفا والمشقّر: قصران بناحية اليمامة. سوامق: مرتفعات طِوال. الجبّار: الذي فات اليد لطوله. الأثيث: الغزير. عالين قنواناً: أي قد أدرك هذا النخل وأينع فتمايلت عروقه، وعالتها فروعه. القنوان: العذوق. البسر: ما احمرّ من التمر.

الجاهلية في الاستسقاء إذا انحبس المطر عنهم، وضاقت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط. فقد كانوا يعلقون حطب السلع والعشر في أذناب البقر، ثم يضرمون فيه النار وهم يصعدون هذه البقر في الجبل فيمطرون. ويعرض د. المطلبي تعليل الرواة لهذا الأمر، فيراه تعليلاً يجانبه التوفيق، ثم يقول: «والشيء الواضح ــ وقد ألممنا بشيء من تاريخ الثور وعبادته وما يرمز إليه ـ هو هذه العلاقة بين البقر والمطر، وهي علاقة قديمة ـ كما مر بنا ـ إذ يمثل هذا الحيوان قوة تتحكم في السحب، وتنزل المطر، وما عادة استسقائهم بالبقر إلا من مخلفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء، ويبدو أن النار المضرمة في حطب السلع والعشر إنما هي تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتصل بهذا الإله ـ الثور»[٩٤]. هذه النار التي يتحدث عنها د. المطلبي هي نار الاستسقاء التي ذكرها الجاحظ، وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة، وشعيرة الاستسقاء هذه بكل جزئياتها تنتمي إلى ما يسميه علماء الأنثربولوجيا «السحر التشاكلي»، وليس بين ما أقوله عن وظيفة هذه الشعيرة، وما يقوله د. المطلبي عن أصلها خلاف، فما نزال حتى اليوم نجد أنماطاً من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما لاحظ د. عبدالعزيز نبوي من صنيع الأطفال في مصر حين تسقط سن لبنية من فم أحدهم، فهو يتجه إلى الشمس ويخاطبها طالباً منها أن تأخذ هذه السن وتعطيه بدلاً منها سناً أخرى من أشعتها[٩٥]، ومثل هذا السلوك معروف في سورية أيضاً. ثم يستأنف د. المطلبي حديثه فيرى أن صور الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية «إنما هي تطور لترانيم أو تفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور، وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينياً بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»[٩٦].

والحديث عن أصداء من تلك العبادة في أطواء الأدب والعادات والشعائر أمر يكاد يقع من النفس موقع البديهيات، وهو أمر لا علاقة له بمفهوم الصور النمطية أو النماذج الأولية. ويزداد د. المطلبي بعداً عن التفسير الأسطوري حين يقرر بوضوح أن صور الثور انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية تومض في طياتها إشارات من قدسية انقرضت، ثم يقطع كل صلة له بهذا التفسير حين يقول: «وتشير

قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي - مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم - إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري على نحو يختلف عما سردناه في «الطقوس الإغريقية»(٩٧). لقد انتهى به المطاف إلى مفهوم «الرموز الشعرية» التي يستمدها الإنسان من الواقع الطبيعي والاجتماعي، ويوظفها للتعبير عن موقفه من هذا الواقع ومن سنن الحياة ونواميسها، وقد يكون مناسباً أن نجعل عنوان هذا البحث «بعض أصول شعرنا القديم بين التاريخ والفن».

***

أسطوريّة وموقف

يذهب د. أحمد كمال زكي بالتفسير الأسطوري مذهباً مغايراً مغايرة تسمح، بل تستدعي أن ننص على اختلافه وتميزه عن الآخرين على الرغم مما نراه أحياناً من وجوه الاتفاق أو التشابه بينه وبينهم، فهو يوضح تصوره لهذا المنهج دون غموض ولا التواء، فيقرر أهمية الدور المعرفي للشعر وقيمته التاريخية وأهميته المضمونية، وينكر ما نادى به «بارت» من أمر القراءة الكاتبة، يقول: «وأنا شخصياً ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئي لأي نص أدبي يقع في أيدي البنائيين، فقد يعطل هذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونية، وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وآخراً، فتغيب - إلى الأبد - ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها»(٩٨). ويعلق على بيتين من شعر علقمة الفحل، فيقول:

«وفي ظني أن اتكاء الشاعر الجاهلي - علقمة كان أو غيره - على موتيفات بعينها تزاحمت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة، أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفاً يوضع الواقع مقابله طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة»(٩٩). ثم يكرر وصف منهجه فيقول:

«... ففضلاً عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج - بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز والإشارات التي تسترفد بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً»(١٠٠).

وحين يرى د . أحمد زكي هذا الرأي يكون قد سلك في تفسير الشعر مسلكاً مغايراً لمسلك الأسطوريين العرب ، وأفلت من رؤيتهم النقدية على نحو ما أفلت من قبضة البنائية الصارمة ، وحقاً قد يكون بينه وبين د . إبراهيم عبدالرحمن بعض الاتفاق ، ولكن ما بينهما من الفروق كثير، وحقاً ـ مرة أخرى ـ قد نجد د . أحمد زكي يتحدث عن «نماذج يونج العليا» حيناً، وعن الأسطورة في «ثوبها الأدبي النمطي» حيناً ثانياً . وعن «النموذج الأسطوري» حيناً ثالثاً و. . . بيد أنه يظل في ذلك كله وفياً لمنهجه الذي نقلناه عنه كماوصفه ، وينظر مستنيراً بهذا المنهج في مقادير يسيرة من شعر أهل الجاهلية والإسلام . ولا يملك المرء إلا أن يعجب من استئنافه الحديث بعدئذ موصولاً بنظره السابق حيناً كما في حديثه عن أبيات دريد بن الصمة في رثاء معاوية أخي الخنساء ، وما اتصل بهذا الحديث من حديث الزّور عامة ، ومنبتّاً عمّا رسمه من أصول منهجه حيناً آخر كما في حديثه عن رحلة الظعائن والغزل ، فهو يعرض لظعائن زهير في معلقته ، ويقرر باطمئنان «أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم»(١٠١) . وهكذا تضيع منه الصوى التي نصبها معالم شاخصة في مفاوز هذا الشعر، فكأنما استوحش الدرب لقلة السابلة ، فعدل إلى سبيل قريبة حيث يكثر السالكون ويعلو الضجيج . ولست أدري كيف استقام له هذا التفسير، وهو الذي ما فتئ يحدثنا منذ حين عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الدالة وغيرها؟!

ولا أدري كيف وقع في ظنه أن رحلة هذه الظعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأن المساء هو وقت ورودها الماء وتخييمها عليه «وحيث يكون الورود مساءً»(١٠٢) .

وليس في ظعائن زهير المذكورة ولا في غيرها من ظعائنه وظعن غيره ما يسمح بمثل هذا الظن . بل إن في حديث الظعائن ما يدل دلالة قاطعة على غير ما ذهب إليه من رمزية الظعائن الشمسية ، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن ظعائنهم المتحملة قبل الصبح حيناً ، وليلاً حيناً آخر، قال امرؤ القيس :

وَحَدَّثْ بأن زالتْ بليلٍ حمولُهُمْ
كنخلٍ منَ الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ(*)

* الحمول : الإبل التي يحتمل عليها . الأعراض : الأودية . غير منبّق : غير مُزوٍ .

وقال عبيد بن الأبرص :

لِمَنْ جِـــمَالٌ قُبيلَ الصبحِ مــــزمـــومـــه
ميمماتٍ بـــــــلاداً غيرَ معلـــــومــــــه

وقال الطفيل الغنوي :

تبصَّرْ خليلي هل تَـــــرىٰ من ظعـــــائنٍ
تحمَّلْــنَ أَمثــــــــــالَ الفَسيـلِ المُكَمَّـمِ

ويشير الطفيل بصورة النخل الصغار المكمّمة إلى صغر الحجوم وعدم ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على الهوادج لأن الوقت ليل . ولست أحب أن أمضي في تحقيق هذا الأمر وتوثيقه ، فمن الشائع المعروف أن الشاعر الجاهلي يشبه ظعائنه بالنخل ، فإذا كان رحيلها نهاراً وتلألأت ألوان الكلل والقطوع جعلها كبستان نخل مزهٍ تتلألأ ألوانه ، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتتلألأ الألوان فيه ، أو جعلها ـ في صورة أخرى ـ كالفسيل المكمم . ولا يختلف موقف د . أحمد زكي من الغزل الجاهلي عن موقفه من الظعائن كثيراً ، فهو ينص صراحة على أسطورية هذا الغزل ، فيقول «ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر في هذا الإطار الديني ــ وهو ديني حقيقة ــ ما هو إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أوالـلات ، فمنها الحياة ، ومنها البهاء ، ومنها كل نعيم الوجود»(١٠٣) .

وبهذا القول ينتفي الفرق بينه وبين أصحاب التفسير الأسطوري الذين تتردد أسماؤهم في هذا البحث . وإخال أن د . أحمد قد ضيّق على نفسه حين جنح إلى أسلوب القصر، فلم يترك مناصاً نفرّ معه إليه لنعدّل من صرامة هذا التفسير. ترى هل كان شعراء الجاهلية جميعاً مؤمنين كل هذا الإيمان بآلهتهم ، ومنصرفين كل هذا الانصراف عن أصوات قلوبهم في الوقت نفسه؟ وهل يستوي في ذلك غزل غزير قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى ، وغزل قيل في نساء معروفات كغزل عنترة؟ هل يستوي أصحاب الحب المتيّم وطلاب المتعة واللهو من الشعراء؟ وهل يستوي شعراء أول العصر وشعراء أواخره في هذا الأمر أيضاً؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بكلمة «نعم» تعقد قضية هذا الشعر وقضية نقده معاً ، وتضعنا في مأزق حرج . ففي ضوء هذا التفسير يبدو الغزل الجاهلي فناً

مفارقاً مـرتبطاً بالسماء وحدها من جهة، وتنتقل عـلاقات الحب المعقدة التي تتجلى فيـه من خصـام وعتاب سـاخط وصـدود وسخـريـة وتهالك وحزن ووعيـد ــ وهي علاقات بـالغة التعقيد حقاً خـلافاً لما يظهر للقارئ العجـلان ـ من حضن المجتمع الموّار بالحركة الدائبة إلى قبة السماء، ويبدو هذا الغزل ـ من جهة أخرى ـ مفارقاً أيضاً لكتلة ضخمـة من هذا الشعـر لا يباري أحد في دنيويـة مقاصـدها هي كتلـة الشعر القبلي والسياسي. وفي ضـوء هذا التفسير تبـدو عملية النقـد عملية عقيماً جـرداء لا تستطيع أن تنمي هذا الشعر، بل هي لا تسمح له بـالنمو والخصب لأنها تقدم قراءة «تامة الوفاء» له، ويكفّ النقد عن أن يكون تعبيراً حيّاً عن الذات القارئة في علاقتها بالـذات المقروءة، ويغدو توضيحـاً لهذا المقروء وحده، بل إن الشعـر نفسه يكف في ضوء هذا التفسير عن أن يكـون حيازة جمالية للعالم وتفسيراً فنيـاً له، ويغدوتعبيراً عن علاقة هـذا العالم ـ أو جانب يسير منه ــ بالسماء، فيفقد تاريخيته المفعمة بـالحيوية، وتتعطل وظيفته الخصبة.

ويعرض د. أحمد كمال زكي لقولة الجاحظ المشهورة في «بقر الوحش والكلاب»، ولكنه لا يجلو رأيه فيها جلاء يمكننا من ضمها إلى منهجه الذي رسمه، أو ضمها إلى ما عدل إليه حين عرض للظعائن والغزل، يقول:

«وهنا يجب أن نذكـر أن ما سجله الجاحظ في قولـه: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مـرثية أو موعظة أن تكون الكـلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعـر مديحاً وقال كأن ناقتي بقـرة من صفاتها كذا وكذا أن تكـون الكلاب هي المقتولة» إنما هو بنحو أو آخر تسجيل لسيمـوطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكـلامي في الأسطورة، ولا يخلص من أسبـاب الدين إلا في حـدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتـل الكلاب داخل قصائد الهجاء ـ وهذه كـان لها طقوس صـارمة ــ علامـة أخرى تغني فهمنـا ـ ومن هنـا تصبح مقولـة الجاحظ بقتله رمزاً يـرشّح لما سيؤول إليه مصير الخصوم. وما أكثر مـا شبه هؤلاء الخصوم بـالكلاب». ثم يقول: «وأما ربط الكلـب بالمهجوّين ـ مع أنـه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان totem ـ فراجع إلى لعنة أنـزلها المصريون القـدماء عليـه بعـد أن نهش جثة أبيس، العجل الطـوطم. ولما

تسامع عـرب الجزيرة القدمـاء بهذه اللعنة تحولت نظـرتهم إلى الكلب على النحو الذي بينـه الجاحظ، وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنـال من الثور النجم مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار»(١٠٤).

ولا خلاف بيننـا في أن قولـة الجاحظ السـابقة علامـة سيموطيقيـة، ولكن قـولة الجاحظ هـذه ـ على أهميتها ـ تعوزهـا الدقـة، فليست الكلاب هي التي تقتـل بقر الـوحش في قصائد الـرثـاء، بل هي التي تعرقل هـرب الثـور فيتمكن منه الصيـاد، ويصيب منه المقاتل. وليس هنالك قصيدة واحـدة ـ فيما وصل إلينا من هذا الشعر ـ في المواعظ تقتل فيهـا الكـلاب الثيران إلا أن يكـون الجاحـظ عنى بـالموعظـة المرثيـة نفسها، وتكـون المغايـرة بالعطف ههنا مغـايرة شـاحبة لا تكـاد تلمح إلا بالتلطف وحسن التأني، والأصل في العطـف أن يفيـد مغـايـرة واضحـة. أو أن يكـون عنى بـالموعظة القصـائد التي يتحدَّث فيهـا الشعراء عن شيبهم وهـرمهم. وإذا كنا نقيّـد القول ونحترس في أمر قصيدة «الموعظـة»، فهل يصح أن نفعل الأمر نفسه في قصيدة «الهجاء» التي يتحـدث عنها د. أحمـد كمـال زكي؟ إن القصـائد التي يحيل عليها د. أحمد لا تتحدث البتة عن معركة بين الكـلاب وبقر الوحش، ولكنها تقتصر على تشبيـه الخصوم بـالكـلاب، فهل يريـد أن يقـول لنا إن هـذه العـلامة قـد تفتّت إلى علامـات جزئيـة في غير قصائد المدح والـرثاء؟ وإذا كـان الأمر كـذلك ـ وقـد يكون كذلك حقاً ـ، فإن مقتل الكلب يكون رمزاً يستمده الشاعـر من الموروث، ويوظفه توظيفاً فنياً دالاً على رؤيته الشعريـة، أي على موقفه من الواقع. وبذا يكون د. أحمد قد عاد إلى منهجه الذي بينه أول الأمر.

***

أشتات ومظلّة أسطوريّة

وكتب د. عبـدالقادر الـرباعي مـدخـلاً إلى «دراسة المعنى بـالصورة في الشعـر الجاهلي»، ونصّ على أنه «بحث في التفسير الأسطوري»(١٠٥). وحاول البـاحـث أن يحكم بنـاء بحثـه ففعل، وجمع له مـادة نظـريـة طيبة، ثم أردفهـا بما اجتمع لـه من إشارات ونصوص تتصل بالديانـة الجاهلية، وهيّأ له ذلك كله أن ينظر في عدد يسير

من النصوص الجاهلية جعلها نماذج دالـة على الشعر الجاهلي حتى يصح أن نقول فيه ما صح له فيها حسب رأيه .

ولقد أنكـر د . الرباعي اتجاه د . البطل وآخـرين غيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطوريـاً ، فقال : «وفي هـذا الاتجاه تقزيم للـدلالة الشعـرية من جهـة وتحويل الفن إلى معرفة من جهة أخرى»(١٠٦) . وإذا كان الشطر الثاني من قولته يثير الجدل لما يكتنفه من غموض أو إيجاز غير دقيق لأننـا نعتقد أن القول الشعري بنيـة لغوية معرفيـة جمالية ، فإن الشطر الأول من قولته يقع من نفسي موقــع اليقيــن . ولكـــن د . الرباعي لا يفرق بين د . نصرت عبدالرحمن ، ود . علي البطل و د . إبـراهيم عبدالرحمن و د . أحمد كمال زكي في تفسيرهم لشعرنـا القديم ، ويقرنهم جميعاً بقـرن واحد . وفي هذا مقـدار لا يخفى من عدم الدقة لأن اتجاه الباحـث نفسه امتـداد واضح لاتجاه د . أحمد كمال زكي ، وقد أفاد منه إفادة واضحـة ، ولأن د . نصرت لم يقل بأُحـاديـة التفسير بل اقترح أكثـر من منهج للقـراءة في كتابه الأول «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» .

فإذا تركت هذه الملاحظات وأشباهها ، ونظرت في بحث د . الرباعي بدت لي فيه جملة أمور تتمايز أحياناً حتى ينتفي بيننا الخلاف ، وتتداخل أحياناً أخرى حتى نتفارق ويحكمنا الخلف وتبايـن النظر . وقد وطّأ الباحث بهذه الأمور لـدراسته ، ووقعت من نفسه موقع اليقين ، فراح يبني عليها ، وهي ــ عند التحقيق ـ لا تثبت للنظر . ووقف ينظر في معاني الشعر ، فاستشعر الظن في نفسه حقيقة ، وغلبه هوى الجديد الغلاب ، فغمضت عليه بعض المعـاني فيما عرض له من نصوص . وليس البصر بمعـاني شعرنا القديم بقريب إلا لمن عرك هذا الشعر وراضه .

يقول د . الربـاعي : «لقد اتخذ هذا البحث ـ لذلك ـ من النظـرة الأسطورية التي كـان عليها الإنسـان البـدائي منطلقاً للكشف عن مـاهيـة الصورة الجاهليـة والمعنى الجاهلي ذلك لأن الـديانـة الوثنية التـي كان عليها العصر الجاهلي كلـه فرضـت هذه النظرة في تصـور الإنسان الجاهلي للحياة والـوجود»(١٠٧) . وكرر هـذه القولـة بطرق شتى في تضاعيف البحث وثنايـاه ، فكأن هذا التكرار آية الغفلة في نفـوسنا ، وهو لا يريد لنا أن نغفل أو ننسى .

لقد سوّى د. الرباعي بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فالبدائي هو الجاهلي عينه، وما يُقال في أحدهما مقول في الآخر ضرورة، وهو في ذلك لا يأتي ببدع، فقد رأينا غيره يقول ما قاله، ولكن أولئك لم يغالوا في استثمار هذه الفكرة كما فعل. فهل كان الإنسان الجاهلي إنساناً بدائياً حقاً؟

إن الحديث عن المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسانية لا يصح أن يكون بمثل هذا اليسر الذي يقع في حدّ الارتجال، ويكشف عن خلط هذه المراحل بعضها ببعض خلطاً شنيعاً، وقد أشرت من قبل إلى إنكار هذا الخلط على قدر ما كانت تستدعي الحاجة، ولكنني الآن أحب أن أزيد الأمر جلاء.

منذ انفصال الإنسان عن الطبيعة وظهور الإنسان العاقل حتى ظهور الإسلام عدد لا يحصى من السنين. ولقد اكتشف الإنسان الأول النار ثم مضى في هذه السبيل لا يكفّ عن التطور ومحاولة فرض سيادته على العالم يدفعه إلى ذلك دفعاً الشوق إلى وجود أكمل وأبهى. فأين كانت الجزيرة العربية في هذا المدى السحيق من الدهور؟ ولندع جانباً من هذا فهو زمن لا نملك إلا أن نرجم فيه بالظن، ولكن ماذا عن هذه الجزيرة بعد أن عرف الإنسان التاريخ ـ وهي معرفة تدل على يقظة عميقة وشعور الإنسان بذاته ـ؟ إن التاريخ يحدثنا عن حضارات متلاحقة عرفتها هذه الجزيرة، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها بين الوقت والوقت إلى بلاد أخرى. ولست أحب أن أقص أطرافاً من تاريخ هذه الجزيرة، فأنا لم أعقد البحث لمثل هذا المقصد. ولكنني أحب أن أحيل إلى د. نجيب محمد البهبيتي في الباب الأول من كتابه الممتاز «تاريخ الشعر العربي»[١٠٨] مكتفياً بأن أنقل عنه بعض الفقرات.

ينقل د. البهبيتي عن فيلبي في كتابه The Background of Islam، يقول: «يقول فيلبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد حسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد، قوة من القوى العظمى على الأرض». ويضيف د. البهبيتي إلى ما نقله قوله: فإن عرب شرق شبه الجزيرة، وأولى بنا أن نسميهم كذلك، كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل الإشارات التاريخية إليها اتصالاً ثابتاً منذ فجر التاريخ، كما أن

حضارة العرب في الشمال، في تدمر وثمود وبطرة، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية، واتخاذها دار هجرة له، ودار مقام لابنه، وبنائه مسجدها، كل هذه كانت مظاهر وأطواراً من الحضارة تكمل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه».

ثم يقول:

«غير أن قيام شبه الجزيرة في حياة العالم القديم، بمثابة قوى كبرى كانت قد أخذت تطرأ عليه تغييرات مهمة جسيمة، خلال خمسة القرون السابقة للإسلام».

وبعض هذه الخمسة القرون التي يذكرها د. البهبيتي لا كلها نتحدث عنه حين نتحدث عن الشعر الجاهلي وأهله، وأحسب أن حديثنا هذا يعوزه في كثير من الأحيان الحس التاريخي المرهف الدقيق. لقد غرقت الجزيرة في هذه الأثناء في دماء أبنائها، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلص وتتلاشى رويداً رويداً حتى كانت موقعة «ذي قار» التي وحدت شمل العرب أو كادت، وانتصروا فيها على الفرس. وكانت تعبيراً حياً عن شعب بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعاً. ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن. وكان مجتمعاً طبقياً، حل فيه الاقتصاد البضاعي محل الاقتصاد الطبيعي، وظهرت فيه النقود، وانتشر فيه الربا وكان طريقاً من طرق الاسترقاق، وظهرت فيه الملكية الفردية، وعرف تقسيم العمل، وراجت التجارة، وكان مجتمعاً قد اجتاز مرحلة العرّاف أو كاد، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب، وبدأ ينتج فناً لخدمة الحكام والطبقة المتنفذة، وينتج شعراً فردياً زاخراً بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً آخر، وبدت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره، وبدا كل شاعر فيه توّاقاً إلى لغة أصيلة سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين. وكان التشرذم الديني فيه موازياً للتشرذم الاجتماعي، ومعبراً عنه أحياناً كثيرة، وكثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع. وهذه الملاحظات كلها تستحق الوقفة المتأنية والقول المبسوط لو كنا نريد التكثر أو كنا نكتب للشداة من طلاب المعرفة.

فأية بدائية هذه التي يتحدث عنها المتحدثون، أو يكتب عنها الكاتبون لا يكبحون جماح القول، ولا يزمّونه بزمام؟!

وتنجم في ذهن د. الرباعي فكرة أخرى مشتقة من الفكرة السابقة، فيرى أن نظرة الإنسان الجاهلي إلى العالم هي نظرة الإنسان البدائي عينها، أي هي نظرة أسطورية، ويغلو في إيمانه هذا، فلا يفرّق بين الشاعر وغيره من أهل الجاهلية، يقول: «ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً وإن ابتعدت عنها زماناً»(١٠٩). ويبني هذا الرأي على قرينة تعضد فكرة البداثية هي إيمانهم بالسحر، وتعاملهم به، وتمثيلهم له بممارسات مختلفة، منها التميمة على صدور أبنائهم والوشم على أذرعهم والنقش على مواعينهم(١١٠).

حقاً لقد كانت مثل هذه الممارسات سلاحاً سحرياً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء. ولكن هذه الممارسات لم تكن تمثل في المجتمع الجاهلي استراتيجية التعامل مع الحياة، بل كانت رواسب انحدرت إليه من الماضي على نحو ما انحدر مقدار أو مقادير من هذه الرواسب إلى عصرنا الحاضر. إن وجود السحر وما يمثله أو يشبهه لا يرتبط بالعقلية البدائية وحدها، بل يرتبط بشوق الإنسان ـ وهو شوق ممزوج بالرغبة والخوف معاً ـ إلى السيطرة على العالم. وحين كان العالم مملوءاً بالأسرار والطلاسم والرموز حاول الإنسان أن يفهمه ويبسط سيطرته عليه، ولم تكن معرفته التجريبية تمكنه من حل هذه الرموز وفك هذه الطلاسم وكشف هذه الأسرار، فلجأ إلى معرفة من نوع خاص هي «السحر». وقد مضى زمن «كان فيه الفن والعلم والفلسفات جميعاً كامنة في السحر»(١١١). إن وظيفة السحر لا تختلف عن وظيفة العلم من حيث الرغبة في السيطرة على العالم، ومحاولة تفسيره، ولكنهما ـ أي السحر والعلم ـ يختلفان من حيث المنهج والوسيلة. «إن السحر في الخيال يقابل العمل في الواقع، والإنسان ـ من أول عهده ـ ساحر»(١١٢). وحين بدأ العلم يتقدم، ويكشف عن أسرار الكون الغامضة، أخذ السحر أوالإيمان بالقوى الخارقة يتراجع، ولكن العلم لم يبلغ حتى اليوم منتهاه، والإيمان بالقوى الخارقة لم يأفل بعد. لقد كشف العلم عن كثير من أسرار الكائنات في الكون، فلم نعد نعاملها معاملة سحرية، وفرّت من تحت جناحي هذا الطائر المدهش الذي نسميه «المجهول»،

ولكن أسراراً أخرى كثيرة لا تزال تتلفع بالغموض على الرغم مما حققه العصر من إنجازات مذهلة في معرفة العالم الخارجي، وفي تحليل النفس البشرية. ولذا لا نزال نؤمن بالأرواح وقدرتها الخارقة، وليس ما نعرفه عن شيوع علوم الروح والاحتفاء بها في بعض الجامعات إلا تعبيراً عن عجز العلم، وإيماناً بقوى غامضة تذكرنا بنار السحر القديم، وضوئها الغامر الذي ينهمر فوق الكائنات فتتراءى لنا دون أن تتجلى. لا تزال الأسئلة الكبرى المتصلة بالمصير الإنساني: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ ومتى؟ التي أرقت البشرية على امتداد حبل الزمن تؤرقها اليوم كما أرقتها في الأمس القريب والبعيد على حد سواء، ولا نزال نتداوى للشفاء من ألمها بالحديث عن قوة الغيب التي تنبيء عن وجودها دون أن تتجلى لنا. وآية هذا كله أن الإيمان بالغيب والقوى الخارقة ـ على اختلاف مظاهره ـ ليس وقفاً على العقلية البدائية إلاّ إذا ذهب بنا الزعم إلى أن عقلية الإنسان المعاصر لا تزال بدائية. فإذا تركنا الواقع إلى الشعر كان الجواب أقرب وأيسر. فليس ما نراه في شعر أهل الجاهلية من رواسب سحرية أو أسطورية غريباً على طبيعة الفن لأن «هذا السحر الكامن في جذور الوجود الإنساني نفسه، والذي يولّد فينا إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، هو الجوهر الأصيل لكل فن»(١١٣).

والحق أن د. الرباعي قد فهم الاتجاه الأسطوري في نقد الشعر فهماً شبيهاً بفهم د. أحمد كمال زكي حين رأى أن الصورة تمثل الذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن(١١٤)، ورأى أن الشعراء يوظفونها توظيفاً فنياً جديداً للكشف عن الراهن التاريخي الحي «ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تردد دونما تفاعل روحي داخلي معها، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدفعهم إلى أن يدوروا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة»(١١٥). وواضح أن هذا الفهم يقع على ضفاف الواقعية أو قريباً جداً منها. أو لنقل: إنه أقرب إليها منه إلى اتجاه د. علي البطل. ونراه أحياناً أخرى يقترب من د. مصطفى ناصف حين يتحدث عن الدلالات العتيقة للكلمات أو عن الرموز كما فعل حين عرض بالتفسير لنص لأبي دواد في وصف الفرس(١١٦). بيد أننا لابد أن نحترس ونقيّد العبارة، فنشير إلى فرق

جوهـري بين الاثنين، فالدكتـور ناصف يـرى الشاعر الجاهلي صانع أسطـورة، أما د. الرباعي فيراه متكئاً في أسطورته على النماذج العليا.

ويزداد د. الرباعي بعـداً عن اتجاه د. البطل وأضرابه من الأسطوريين حين ينظر في مقدمتي قصيدتين إحداهما لامرىء القيس والأخرى لضابىء البرجمي، فيقول:

«أما مقـدمة امـرىء القيس فقد أظهرت لنـا توحـد الشاعر بقبيلتـه (ماويـة رمز للقبيلة كما أرى) لكنها على غير وفاق»[١١٧]، و«لقد بدا في مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليلى (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحدياً عنيفاً. . . .»[١١٨].

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حـديث قديم لا عـلاقـة لـه بالاتجاه الأسطـوري في تفسير الشعـر، فقد نص عليـه البـاحثـون منـذ عقـود، واستثمره الـدارسـون، ولعل كـاتب هـذه السطـور واحـد منهـم[١١٩]. وقد كـانت الأمانة العلمية تقتضي النص على سبق الآخـرين إلى هذا التفسير بدلاً من النص على ما يوحي بنقيض الحقيقة.

ويذهب د. الرباعي بعدئذ إلى الخوض في مسألة أخرى تتصل ـ في رأيه ـ بالنظرة الأسطورية البدائية، هي مسألـة «غزارة الشعر الجاهلي»، ويبدي فيها رأياً لا يختلف عن آرائه السـابقة، يقـول: «. . . هو أن طبيعـة ذلك العصر كانت طبيعـة شعريـة بصفة عـامة لأنها كـانت ذات نظرة أسطوريـة، فالشاعـر الجاهلي الذي كـان، وهو ينظم القصيدة، كالنقاش والعـابد والساحر، يواجه قـدره، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته»[١٢٠]. إن هذا التعليل يثير أكثر من قضية واحدة، وأولى هذه القضايا: هل يختلف الشاعر المعاصر عن سلفه في هـذا الأمر؟ أليس الفن حيازة جماليـة للعالم، وتفسيراً فنياً لـه؟ ألا يبدي الشاعـر موقفه ـ أي رغبتـه وإرادته وأحلامـه ـ في هذا الشعر؟ ألا يحاول أن يعيـد بناء الكون وفق تصوره الخاص؟

ومن هذه القضـايا: إذا كانت النظـرة الأسطورية هي السبب في غـزارة الشعر، فَلِمَ كان في القبـائل المضرية أكثر منه في القبائـل القحطـانية على نحو مـا ينـص ابن سلام في طبقاته؟ ولِمَ كان نصيب مكـة منه دون نصيب يثرب؟ ولم ازدهر ازدهاراً

عظيماً في نجد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة - لا الشعر وحده - ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فَلِمَ لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف؟ وحقاً لقد كان الشعر غزيراً في الجاهلية، ولكن هذه الغزارة لا تعلل بالنظرة الأسطورية وحدها إن لم يكن ثمة مناص من ذكرها، فالنظرة الأسطورية إلى العالم لم تزل تجري في عروق الإنسان المعاصر، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا تمكن السيطرة عليه بالمعرفة. ولعل الأولى - في ظني - أن ندقق في هذا الشعر ونعلّله بالموهبة التي قسمها الله بين عباده، وبالظروف التاريخية التي رشحت لظهوره وغزارته وتنوعه. ولو فعلنا ذلك لهدانا النظر إلى علل أخرى، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتصالاً وثيقاً ولذا ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتصل بها من الفروسية بأطراف واسعة من هذا الشعر، وقد قادت هذه الملاحظة د. البهبيتي إلى ظن لا يخلو من مبالغة، فذهب إلى أن ما وصل إلينا من شعر أهل الجاهلية لم يكد يجاوز ما اتصل بهذه السياسة وتلك الخصومات[١٢١]. وذهبت الحياة الاقتصادية بنصيب وافر منه، فازدهرت قصيدة المدح في أواخر العصر ازدهاراً يلفت النظر على خلاف ما كانت عليه في أوائله[١٢٢]. وذهبت الحالة الاجتماعية بشطر منه كشعر الصعاليك، والحديث قياس. ولقد يكون من المستعصي على الفهم أن نعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجوراي والقيان، بالنظرة الأسطورية إلى الحياة، ونحن نعرف من ظروف هؤلاء الشعراء الذين أمثّل بهم ومن ظروف غيرهم ما نعرف. فإذا قيل لنا - وهو قول وجيه - إن النظرة الأسطورية تتصل بموهبة الخلق الفني لا بتجلياته المتحققة في القصائد. قلت: هذا قول لا يتقدم بنا خطوة واحدة نحو التعليل، فكيف نفسر غزارة الشعر العربي هذه الأيام في أقطار دون أخرى؟ بماذا نفسر غزارته في بلاد الشام، وفي اليمن، وأنا هنا لا أفرق بين شعر شعبي وآخر رسمي، فالذي يعرف اليمنيين عن كثب يقع في نفسه أن الشعر لا يكاد يستعصي على أحد منهم؟ وبماذا نفسر غزارته في العصور العربية المتعاقبة؟

والذي أريـد أن أخلص إليـه هو أن تفسير غـزارة الشعر بـالنظرة الأسطـورية إلى العـالم هو تفسير قـاصر، لأنه لا يختلف كثيراً ــ مـا دمنا اتفقنـا على استمرار النظـرة الأسطورية في الحياة ـ عن تفسيره بوجود الإنسان نفسه.

ولقـد أعرف أن تـوافر الأسبـاب التي ترشح لظهـور ضرب من الفن لا يلزم عنـه ضرورة ـ كما يقـول أهل المنطق ـ ظهوره. ولكن القضية تظل معلقـة تحتاج إلى تعليل وتفسير. ولقد نظر نقادنا القدماء في هذا الشعر، وحاولوا تعليله غزارة وندرة، وتعليل تفوق شـاعر مـا بضرب دون غيره من الشعر، بأسباب نفسيـة واجتماعية وسيـاسية، ونمّى ملاحظـاتهم كثـير من الرواد في الثلثين الأولين من هذا القـرن، وكان تعليلهم ـ في ظني ـ أقرب إلى الصواب مما يلغو به بعضنا هذه الأيام.

وعرض د. الرباعي لديانة الجاهليين في محاولة منه لبناء بحثه بناء منطقياً محكماً، وبـدا له أنـه قـد سلك الجدد وأمِنَ العثـار، فإذا هـو في العثار عينـه لا يعـرف كيف يطويه، قال: «لأن الـديانة الوثنية التي كان عليهـا العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصوّر الإنسان الجاهلي للحيـاة والوجود»(١٢٣). وكرر الحديث عـن هذه الوثنيـة التي فشت في الناس حتى استغرقتهم، فكان عليهـا العصر الجاهلي كله على حـد تعبيره. هل مضى زمن التـدقيق والتمحيص حقـاً؟ هـذا كـلام تغشـاه ظلمات بعضها فوق بعـض فيغيب في لجـة الظلمة الحس التاريخي، والواقـع التاريخي معاً، ولا يبقى لنا سوى تصور شعبي مسرف في تبسيطه للحياة الروحية الجاهلية. ولم يكن المجتمع الجاهلي وثنياً خالصاً للوثنية كما ظن الأستـاذ الفاضل، ولا كانت وثنيته ـ إن كان وثنياً حقاً ـ كوثنية اليونان القدمـاء. لقد كانت الحياة الدينية الجاهلية ـ كما يظهر بجـلاء في القـرآن الكريـم ـ ذات تصـورات شتى، وكـان من أهل الجاهليـة اليهـود والنصارى والحنفـاء والصابئة والـدهريـون والمجوس والذين اتخذوا أوليـاء أو شفعاء من دون الله ليقربوهم إلى الله زلفى. ولقـد وصف القرآن الكريـم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفاً دقيقاً محكماً حين نعتهـا «بالشرك» وسمّى أتباعها «مشركين». فليست تمثل هذه الأصنام والأوثان مجتمعة أو منفـردة «الله»، بل هم يتخذونها زلفى يتقربون بها إليه. ويتكرر النص على هذه الفكرة في الآيات الكريمة: «وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ وسَخَّرَ الشمْسَ والقَمَرَ لَيَقُولُنَّ الله فَأَنَّىٰ يُؤْفَكُون»(١٢٤). «وَلَئِـنْ

سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزّلَ مِنْ السماءِ ماءً فأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُوْلُنَّ الله قُلِ الْحَمْدُ للهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْقِلُوْن»[١٢٥] ، «وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ لَيَقُوْلُنَّ الله قُلْ أَفَرَأَيْتُمْ ما تَدعُوْن مِنْ دُوْنِ الله»[١٢٦] .

ولم يكن هـؤلاء الشفعاء وقفـاً على الأصنام ومـا ترمـز إليه ، بل كـان بعضـهم من الجن . ويتكرر الحديث عن الشرك والمشركين تكراراً يلفت النظر في سورة الأنعام التي تكاد تخلص لنقـد عقائد المشركين . ولقد نقل د . مصطفى الشـورى عن أبي القاسم صاعـد الأندلسي في «طبقات الأمم» مـا يؤكد فكـرة الشرك وينفي سواها ، فـذكر أن عبادتهم للأوثان والأصنام كانت «ضرباً من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة بها الهياكل ، لا على ما يعتقده الجهّال بديانات الأمم وآراء الفرق من أن الأوثان هي الخالقة للعالم»[١٢٧] .

وفي هذا كلـه الدليل على أن الوثنيـة ـ إن كان لابـد من هذا الوصف ـ في أواخر العصر الجاهلي قـد اعتراهـا قـدر غير يسير من التبـدل والتغير، فتغيرت صـورتها القديمة ، أو القـديمة جداً التي يتحدث عنهـا الأستاذ الفاضل ، وهذا هـو ما عنيته بغيبة الحس التاريخي عن التصـور الذي قدّمه للـديانة الجاهلية . لقـد كانت المرحلة الجاهليـة التي سبقت ظهـور الإسلام ـ على اختـلاف ديانـات أصحـابها ـ مرحلـة مأزومـة ، مرحلـة قلق روحي وقلق أخلاقي واجتماعي واقتصـادي وسياسي ، كـانت الأزمة شـاملة ، وكـان المجتمع يحسها ويستشعرهـا ، ويعيها بعض الـوعي ، ولذلك كـان يتجه صـوب التغيير للخلاص منهـا . ولم تكن الحياة الجاهليـة في هذه المرحلـة قادرة على تلبية التطلعات الميتافيزيقيـة التي شهدتها ، ونشأ بين ظهرانيها ظواهر تعبر عن عجـز الشرك وغيره عن الإجـابـة على أسئلـة ملحـة يتصل بعضهـا بقيم نبيلـة ، ويتصل بعضها بمفاهيم تجريـدية . فقد كانت الأشهـر الحُرم مثلاً تعبيراً عن الإرهاق الذي سببتـه الحروب والغزوات وملاذاً من هذه الحروب ، وكـان حلف «الفضول» في مكة تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير، وكذا دار الندوة في مكة وظواهر أخرى كثيرة سوى ما ذكـرت . ويضوع شذى الخير وعبير القلق من شعر كثير مـن هؤلاء الشعراء الجاهليين . بل إن روايات كثيرة تتناثر في كتب التاريخ الأدبي تبين أن هؤلاء الجاهليين قد أخذوا يشككون في جدوى هذه الأوثان والأصنام على نحو ما نعرف من أمر ذلك

الرجل الذي صنع إلهاً من التمر فلما جاع أكله. أو ما نعرف من خبر امرىء القيس ـ فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام ـ حين قُتِلَ والده، فأراد الثأر من قاتليه فأتى «ذا الخلصة»، واستقسم بالأزلام، فخرج السهم ينهاه عن ذلك، فقال:

لــــو كنتَ يــــا ذا الخَلَصِ الموتُــــورا

مثلي وكــــان شَيْخُكَ المقبــــورا

لم تَنْــــهَ عــن قتــلِ العُــــداةِ زُورا

وقد قال رجل من بني مالك:

أَتَيْنــا إلى سَعــدٍ ليجمعَ شَمْلَنَــا

فَشَتَّتَنَــا سعــدٌ، فــلا نحنُ مــن سَعــدِ

وهل سعــدُ إلاّ صخــرةٌ بِتَنُــوفــةٍ

مِنَ الأرضِ لا يُــدعى لغـيٍّ ولا رُشــدِ

وأنا أعرف أن الحديث عن المجتمع الجاهلي قبيل الإسلام حديث تترامى أطرافه، فليس يصح أن نوجز فيه القول على هذا النحــو، ولكنني أعرف أيضــاً أنه لا يصح ـ بحال ـ أن نقرّر أحكاماً قاطعة حوله قادت إليها النظرة العجلى غير التاريخية في بنية هذا المجتمع وأحواله، وتناقلتهـا بعض الكتب المدرسية، فإذا نحن نتوهم أنه مجتمع وثني عري عن التفكير والقلق، وكفّ عن الأسئلة الكبرى في حياة الإنسان. ولو كان هذا المجتمع كما تصوّره تلك النظرة العجول لما استطاع أن يتقبل بهذه السرعة المدهشة هذه الكنوز من القيم الدينية السامية النبيلـة التي جاء بها الإسلام، فكان تلبية مركّبة لحاجـات مجتمع الجزيــرة العـربيـة والمجتمعـات الأخـرى على المستــويين الـروحي والاجتماعي، وحوى بُعدين اثنين هما: البعد التاريخي الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي، وارتقى بالوعي البشري إلى المفاهيم المجردة.

***

وحين شرع د. الـربـاعـي يطبق مقدمـاتـه النظـرية على نصــوص من شعـر أهل الجاهلية أعجلته الـرغبة في الوصول إلى ما قـدّر، ففــهم معاني الشعـر فهماً لا يخلــو

من خطأ صريح أو التواء مقصود أو انحراف سافر، حدث ذلك في مواطن جمة ـ على قلة ما استشهد به ـ لا في موطن واحد.

قال: «وهناك مقارنة أساسها الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلّزة:

حتى إذا التفعَ الظبـــاءُ بأطـــ
ـــرافِ الظـــلالِ وَقِلنَ في الكُنْسِ

أنمي إلى حَـــرفٍ مُـــذكَّـــرةٍ
تطأُ الحصى بمـــواقعٍ خُنْسِ[(١٢٨)]*

ولست أدري كيف انْبَهم عليه المعنى وغَمُضَ حتى خرج فيه إلى صريح الغلط؟ ليس في الشعر الجاهلي معنى أبين من هذا وأوضح، فقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة، وتصوير حدتها ونشاطها، فإذا هو يقلب الناقة خيلاً!!

وأنشد أبياتاً من أصمعية لضابىء البرجمي يحكي فيها قصة الثور الوحشي، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأرطى، منها هذا البيت:

فبـــاتَ إلى أرطـــاة حِقْفٍ تَلفُّـــهُ
شَـــآميـــةٌ تـــذري الجُمانَ المُفَصَّـــلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور: «إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاه ما كانت الأرطاة ذات النور الجماني المفصل»[(١٢٩)]. وليست المشكلة في فهم معاني الشعر فهماً مغلوطاً أو منحرفاً، بل فيما يجر إليه هذا الفهم، وفيما ينبني عليه من أمر التفسير الأسطوري. ويعرف قراء الشعر الجاهلي أن هذا المعنى الذي يذكره الشاعر يتكرر في قصة الثور الوحشي، فالجمان المفصل ليس زهر الأرطاة، ولا علاقة له بها، ولكنه حب الغمام ـ أو ما يعرف

---

* التفعت الظباء بالظلال: لجأن إليها يستترن من الحرّ. قِلن: من القائلة، وهي نوم نصف النهار. الكنس: ج كناس، وهي حفيرة يحفرها الظبي في أصل الشجرة يقيل فيها. أنمي: أرتفع. الحرف المذكّرة: الناقة القوية التي تشبه الفحل. المواقع: المطارق، شبه مناسم الناقة بمطارق الحداد. الخنس: القصار.

بالبرَد ـ الذي تحصب الريح الشآمية الثور به، على نحو ما قال النابغة في تصوير مثل هذا الموقف:

أسرَتْ عليـــهِ من الجوزاءِ ســـاريـــةٌ
تـــزجي الشمالُ عليـــهِ جـــامـــدَ البَرَدِ

هذا تمثيل لفهم الشعر في هذا البحث لا حصر.

وقريب من الخطأ في فهم الشعر بل مـوصول به ما نراه في حديثـه عن هذا الثور، يقول: «في هـذين النموذجين عناصر مشتركـة، فالثور يـدخل ليلاً قطعـة من الرمل عـريضـة. . . »[١٣٠]. ويعرف قراء هـذا الشعر أن الثور لا يدخل ليـلاً قطعة من الرمل، بل يكـون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليـه المساء حامـلاً تحت جناحيـه الريح والمطر فزع إلى هذه الأرطاة يحتمي بها من عدوان الطبيعة.

ويربط د. الرباعي بين قصة الثور ونظـرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع على الشتـاء. . . وقد غاب عن د. الرباعي أن أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع البتة بل تقع في الشتاء البارد القارس.

***

وأحسب أن ما قـدمت من أمر هذا البحث قـد جاوز ما كنت أقـدّره له، ولعل الذي سـاق الحديث وفرّقـه هو كثرة القضـايا التي أثارهـا البحث نفسه وهي قضـايا تلقاها مفرّقة ومجتمعة في جميع الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تفسيراً أسطـوريـاً لا في هذا البحـث وحده. ويبقى بعـد هـذا كلـه أن أسأل: أين التفسير الأسطوري في بحث د. الرباعي؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن حديثه عن رمزية أسماء النساء في النصوص التي عرض لها ليس من التفسير الأسطـوري من قريب أو بعيـد، وأود أن أضيف أن حديثـه عن الأطـلال لا عـلاقـة لـه بهذا التفسير أيضـاً، فهـــو يخلص فيـه إلى العمل الإنسـاني والتاريخ، وأين التفسير الأسطوري من التاريخ؟ وهو في حديثه عن «قدار ثمود» إنما يتحـدث عن نموذج ثقـافي تأصل في ذاكرة المجتمع، لا عن صـورة أولية منبثقـة من كهف اللاشعور الجمعي السحيق. أغلب الظـن أن للدكتور الرباعي تصـوراً خاصاً

للتفسير الأسطوري أومأ إليه غير مرة، ولكن إيماءته كانت تضيع كل مرة في ضوضاء الزحام الأسطوري.

***

صوت الملقّن!

لقد علت موجة النقد الأسطوري، وصاح بالدارسين صائح التجريب والمغامرة، وبدت الحداثة مطية ذلولاً، فتدفق الباحثون، ذا زاد، وغير مزّود، كلهم يريد أن يصيب حظاً من هذه البدعة الجديدة. لقد كَثُرَ الزحام وعلا اللغط، واختلطت الأصوات حتى غدا تمييز صوت من صوت ـ إن كان هنالك ما يستحق هذا العناء ـ مطلباً عزيز المنال، ولكن، لابُد مما ليس منه بُد.

وكتب، هذه المرة، الدكتور مصطفى الشورى بحثاً سمّاه الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري»(١٣١). لقد أراد ـ كما هو واضح من العنوان ـ أن يحمل حملاً ثقيلاً على مطية هزيل. وإذا كان السابقون يقيدون عنواناتهم بعض التقييد فإن د. الشورى قد أطلق القول لا يقيده بقيد، ولا يشدّه بعقال. إنه يريد أن يفسر الشعر الجاهلي كله تفسيراً أسطورياً، لا يُبْقِي ولا يذر طرفاً من هذا الشعر في نجوة من نار الأساطير المقدسة، أو لا يريد أن يُبْقِي أو يَذَر. ولكننا ـ فيما يبدو ـ نستوعر ونأخذ الأمر مأخذ الجِد، وما الأمر في رأي أصحابه بالوعر ولا الصعب المرتقى!! فلم يرد الأستاذ الفاضل دراسة هذا الشعر، قضّه وقضيضه، ولكنه أراد أن يروز نفسه شوطاً أو شوطين، فجرى طلقاً في هذه الحلبة الموطّأة الأكناف، فإذا هو يقفو الدارسين، ويقص أثرهم خطوة خطوة لا يخرم واحدة من هذه الخُطى ولا يزيد عليها واحدة!!

لقد جعل الأستاذ الفاضل كتابه في بابين، وقف الأول منهما على ما سمّاه «قضايا عامة» فأتهم وأنجد حيث أتهم الباحثون منذ زمن وأنجدوا، ولم ينتقر لنفسه نجعة بل كان في الجفلى، فإذا هو يكرر أطرافاً واسعة من هذه القضايا التي درج الباحثون على تسجيلها، كمفهوم الجاهلية، وقضية الوضع والانتحال، وأساطير الجاهليين. وقد ذهب هذا الباب بثلثي الكتاب، فوقر في نفسي أن الكتاب إنما كتب للطلبة والشداة

لا للباحثين. ووقف الباب الثاني من الكتاب على ما سّماه «دراسات تطبيقية»، وفعل في هذا الباب ما فعل في الباب الأول، فمضى يتتبع مساقط الغيث ومنابت الكلأ في دراسات الدارسين، لا يجاوزهم ولا يقصّر دونهم، فاجتمع له ما اجتمع لغيره من الحديث عن الظعائن والناقة والثور والبقرة والحمار والخيل. لقد دخل الكرم في موسم الجني والقطاف، فليجمع منه ما لذّ له وطاب، ثمر طيب ـ أو هكذا ظن ـ لم يغرم فيه ما لاً ولا مشقة. وليست تخطىء العين ولا الأذن ما في كلام د. الشورى من الشعور بالطمأنينة العميقة ونشوة الرضا المستطاب.

ولست أريد أن أطوي الحديث أو أنشره حول كل ما في هذا الكتاب خشية التكرار الذي لا مناص من بعضه فيما يبدو، فإذا اجتزأت الكلام وطويته ففراراً من هذا التكرار، وإذا بسطته واستزدت منه فرغبة في توضيح أمر لم تلحّ الحاجة على توضيحه من قبل. ولا تثريب عليّ إذن ـــ والحال على ما صورت ـــ أن أنتقر فأقف على عدد يسير من آراء الأستاذ الفاضل هي أهم الآراء، وأضرب عن آرائه الباقية صفحاً.

لقد شهدت حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة حضوراً أسطورياً كاد يخطف الأبصار والأفئدة جميعاً منذ بدأ جيل الشعراء الرواد كالسياب وغيره يبعثون آلهة الشعوب القديمة من مراقدها، فاكتظ النص الشعري العربي بهؤلاء الأرباب، وغدا الحديث عنهم وعما يتصل بهم من أساطير بوابة النقد ومفتاحها الذهبي لكل من يريد أن يدخل هذا العالم الشعري المسحور للدرس أو الفرجة لا فرق. ولم تكن أسباب هذا الاتجاه أسباباً فنية صرفاً، بل كانت أسباباً سياسية خاصة وأسباباً حضارية عامة على نحو ما يعرف الدارسون. ولسنا بصدد الحديث عن هذا الشعر، بل نحن بصدد ما أثاره من معارف أسطورية في حياتنا الثقافية عامة والنقدية خاصة، فقد غدا الحديث عن أساطير الشعوب دُرجة بيننا، ولكنها دُرجة فيها من الفتنة والسحر والغموض وعبق الماضي السحيق ما لا يقوى على مقاومته ذو فضول. وتداخلت في أذهاننا ـــ أكاد أقول تقوضت وانتفت ـ الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التناول وبين المعرفة الخاصة القائمة على التدقيق والتمحيص، وأصبح ارتجال الأحكام أيسر من الصبر على مشقتها، وكثر بيننا حاطبو الليالي.

وليس هذا خروجاً عن البحث أو تزيداً في القول، بل هو من صميم ما نحن فيه إذا أردنا أن نرد الأمور إلى أصولها. لقد انتفع د. الشورى، كما انتفعنا جميعاً، بهذه الموجة الأسطورية التي سالت في ثقافتنا العامة، فوقع في وهمه أن العرب كالإغريق سواء بسواء في تصورهم الأسطوري، فإذا هو يقرّر أن هؤلاء العرب «لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق»(١٣٢). ويسوق شاهداً على رأيه، فيرى أن البنطور عند الإغريق ـ وهو حيوان خرافي نصفه الأسفل عجل ونصفه الأعلى نصف رجل وله أنياب كأنياب الأسد ـ هو كالغول عند العرب.

وأخشى ألاّ أكون مخطئاً إذا قلت: هذا كلام لا ينقصه إلا الصواب، فالخطأ يأخذ بنواصيه، ويتخطفه أصلاً وفرعاً، فليس صحيحاً ـ وهذا هو الفرع ـ أن البنطور لدى الإغريق يشبه الغول عند العرب. وقد كتب الدكتور عبدالملك مرتاض فصلاً طريفاً عن الغول في كتابه «الميثولوجيا عند العرب» جمع فيه مادته من الشعر القديم وكتب التفسير وكتب التاريخ الأدبي والثقافة العامة، وعلى تفاوت الأقوال واختلاف الآراء في الغول لا نجد قولاً أو رأياً يجعلها شبيهة من حيث الهيئة أو سواها بالبنطور. يقول د. مرتاض: «ووظيفة هذه الغيلان أن تقطن الغَول (بفتح الغين) أي البيداء والفيافي، ثم تخرج على السفر إذا كانوا وحدانا، فتراها تكلف بعبث عقل أحدهم حتى تفسده إفساداً، وتخبله خبالاً، فيمسي مدخولاً»(١٣٣). ثم يردف قائلاً: «والغول لا تخرج على الناس إذا كانوا زرافات لأنها تتهيب الجماعة وتتحاشاها، وإنما تخرج عليهم إذا كانوا وحداناً كما أسلفنا القال. وهي لا تخرج من أجل ذلك في سوق عامرة، ولا في مدينة آهلة، ولا طريق معمور، ولا مكان مطروق، وإنما تلزم الأمكنة البعيدة، والأودية العميقة، والفيافي القفر فتقيم بها. ولا تترصد فيها إلا من توسمت فيه الفرق، وفي نفسه الخور، واطمأنت إلى أنه منفرد غرير. وهنالك تعبث به شر عبث، فالقفار إذن هي مثواها، ولذلك قالوا «شيطان الحماطة، وغول القفرة، وجان العشرة».

«وتتصور الغول غالباً في صور بشعة مرعبة لرائيها، فهي قد تكون، كما ترد في الحكايات الشعبية والأساطير المروية، ذات رؤوس سبعة، وهي عملاقة في قامتها تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتلتذ بالاعتداء على الأرواح، كما لا تتورع

الغيلان في اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقبض عليهن في أعماق الآبار حيث لا تعيدهن إلى أهليهن أبداً.

ولا شيء أسهل لدى الغول ولا ألزم لسلوكها من أن تستحيل إلى أي صورة شاءت، وفي أي لون أرادت، وفي أي هيئة رغبت، بل في أي جسم أحبت، فقد تكون ذات رؤوس، أو ذات أرجل، أو ذات أوجه، أو ذات أيدٍ كثيرة دون أن يكون ذلك مستنكراً لديها أو مستصعباً عليها، وقد تستطيع أن تستحيل إلى أجمل فتاة وأبهرها حسناً. ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر عليه الغول، ولا تستطيع التخلص من شره أبداً، أنها لابد أن تحتفظ برجلي حمار»(١٣٤). ونضيف أو برجلي عنز على ما ورد في الشعر.

وإنما أسرفت في النقل عن د. مرتاض كيلا أترك مجالاً لوسوسة النفس في أمر العلاقة أو الشبه بين البنطور والغول. وقد زعم بعض العرب أنه لقي الغول وقتلها على نحو ما يروي صاحب الأغاني في أخبار الشاعر الصعلوك «تأبط شراً». وقيل في أمر الغول والسعلاة أقوال أخرى لا مجال لسردها ههنا، ولكنها جميعاً لا تظهر أي شبه في الهيئة أو الوظيفة بين البنطور والغول.

وليس صحيحاً مرة أخرى ـ وهذا هو الأصل ـ أن العرب لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق. فقد كان للإغريق منظومة أسطورية متكاملة تشمل الحياة والموت جميعاً، وتتخذ الآلهة فيها مراتب محددة، وكان يتربع على عرش هذه المنظومة رب الأرباب زيوس. ولم يكن للعرب مثل هذه المنظومة ولا ما يشبهها إذا استثنينا هذا الثالوث الذي عرفه عرب الجنوب (القمر، الشمس، الزهرة)، وهو ثالوث لا يصح أن نقارنه بحال بالمنظومة الإغريقية المركبة. وجل ما كان لدى العرب الجاهليين آلهة مبعثرة لا تقوم بينها صلات، ولا تنشب بينها حروب، ولا تكشف عن تفكير أسطوري متماسك أو شامل.

«ليس لأساطير العرب حظ من وضاءة الفن وإشراق الحياة، وليس فيها ما في أساطير اليونان والرومان من الخيال الخصب والعذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة» كما لاحظ د. محمد عصفور في حديثه عن أبي القاسم الشابي(١٣٥). ولم يكن الباعث لتلك الأوثان في نفوس العرب «التشخيص»، أما أساطير اليونان

فكانت آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل إلهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شائقة من صور الشعر، كما يقول أبو القاسم الشابي نفسه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»[١٣٦].

ويكرر د. الشورى كلام د. الرباعي دون عزو، وما أكثر ما يفعل ذلك على نحو ما نرى في ص ٩٧ و ٩٨ و ١٠١ وسواها، فقد نقل عن د. المطلبي و د. نصرت و د. أحمد كمال زكي دون عزو أيضاً! ويقرر «إن عقلية الجاهلية كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً، وإن ابتعدت عنها زماناً» ولا نريد أن نعيد القول ههنا في هذه القضية التي وقفنا عليها فيما سلف. ولكنه لا يلبث أن يضيف نقلاً عن صاحب الروض الأنف أن عمرو بن لُحَي كان حاكماً كاهناً، وقد جعلته العرب رباً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة. «ويقال إنه أول من غير دين إسماعيل، فنصب الأوثان التي استوردها من الشام، ووضعها في مكة، ومن ثم انتشرت عبادة الأصنام في جزيرة العرب»[١٣٧].

ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الفاضل أن هذا الكلام يكرّ على ما قبله ويبطله، فإذا صح هذا الكلام ـ وهو صحيح فيما ترويه لنا المصادر ـ اقتضى أن العرب كانوا على التوحيد زمناً طويلاً، ثم شابت التوحيد شوائب فانتهى إلى الشرك ـ وهذا ما يقوله أصحاب النظرية الفطرية في نشأة الأديان[١٣٨] ـ. واقتضى أيضاً أن العقلية العربية قد نضجت وتطورت وارتقى وعيها إلى التعبير عن المفاهيم المجردة كمفهوم التوحيد وما يرتبط به من مفاهيم. فكيف يصح إذن أن نصف هذه العقلية التي ارتقت إلى مستوى الفكر التجريدي بأنها عقلية بدائية؟! تُرى هل أدى الشرك الطارىء على التوحيد إلى نكوص عقلي وروحي، فإذا القوم بدائيون تماماً؟ إن مثل هذا الظن لا يخلو من طمأنينة كاذبة. ويمضي الأستاذ الفاضل يحطب على غير هدى، فيحزم الأمور على تباينها كما يحزم السَّلَم، تحدوه رغبة صادقة في الكشف والتجديد، ويقعد به دون ما يريد عجز ملول عن الصبر والتأني، فإذا هو يقرر أن الشعراء كانوا كهاناً، وأن هؤلاء الكهان الشعراء أصبحوا فرساناً ليحرروا بفروسيتهم أنفسهم من قيود الكهانة، وأن الأسجاع هي المادة الأولية للشعر[١٣٩]!! أخلاط من القول لا يجمعها إلا أنها تمكّنت في جمل صحيحة النحو والإملاء. يقول: «ولهذا نحن لا نستطيع ـ ونحن ندرس شعر شعراء كانوا كُهاناً ـ إلا أن نربط شعرهم

بعقيدتهم الدينية»[١٤٠]. لقد جاوز حد الإفراط فيما أظن وأعرف، فهل حقاً كان شعراء الجاهلية كهاناً؟ إننا إذا استثنينا قلة قليلة جداً منهم كعامر بن الطفيل وعمرو ابن الشريد اللذين يُقال إنهما كانا يتكهّنان لم نجد شاعراً يتكهّن، ولكننا نجد بعضهم يتحنّف، وبعضهم يسفر لقومه في الخصومات، وبعضهم سيّداً لقومه، وسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق.

ثم ألست ترى أن هذا الكلام موصول ـ من جهة ما ـ بكلام مرجليوث عن الشعر الجاهلي؟ أو قل هو الوجه المقابل له إذا شئت الدقة، فقد رأى مرجليوث أن الشعر الذي عرفه العرب في الجاهلية لم يكن، وفقاً لقانون مجرى التطور الأدبي، إلا أسجاع الكهان، وأنه لا علاقة له بهذا الشعر الذي نحتفل به اليوم، ونسميه شعراً جاهلياً.

ثم يقول:

«وكان الكاهن كذلك يتكلم بكلام غامض مسجوع يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء. والمتأمل في الصياغة الشعرية عند الجاهلين يرى بوضوح أن الأسجاع ليست إلا مادة أولية لها، أو هي الأصل في التعبير الشعري بوجه عام. ولهذا كانت لفظة شعر لها من الشمولية ما جعل العرب الأوائل يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم»[١٤١].

وهذا كلام لا يخلو من البلبلة والغموض، كما أنه لايبرأ من الغلط. فقد ظلت القدرات غير العادية ترتبط في نظر الإنسان القديم بالغيب ـ على اختلاف صور هذا الغيب وأسمائه ـ، لا فرق في ذلك بين سحر وشعر وكهانة. ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان كاهناً بل يعني أن له قدرة غير عادية متصلة بقدرة مفارقة كقدرة الساحر أو الكاهن. أما قوله إن المتأمل للصياغة الشعرية الجاهلية يرى بوضوح أن الأسجاع هي مادته الأولية فكلام شديد الغموض، وهو أدخل في باب العجب والإنكار. ونحن لم نرزق هذه البصيرة النافذة التي تجعلنا نرى بوضوح ما يزعم. وهو نفسه لم يوضح مقصده بالمادة الأولية، ولم يستشهد على هذا الأمر. فإذا كان يريد أن الشعر تطور من السجع فليس في هذا القول جديد، وإذا أراد أن مضمون الشعر الجاهلي هو مضمون الأسجاع فقد ردّ حاضراً مشهوداً إلى غائب لا نعرف من أمره شيئاً مذكوراً. وأما الأوائل فقد ميّزوا ـ على خلاف ما يرى ـ الشعر من السجع بدليل

تفريقهم بين أجناس القول، ومن هنا سمّوا الخطيب خطيباً، والشاعر شاعراً، والكاهن كاهناً على الرغم من أن هؤلاء جميعاً ينتجون فناً واحداً هو فن القول. وقد وصل إلينا فيما رواه ابن رشيق في العمدة وغيره أن القبيلة كانت تبتهج إذا نبغ فيها شاعر، وتقيم الأفراح. ولم يصل إلينا شيء من ذلك عند ظهور خطيب أو كاهن في القبيلة. ولقد كان للخطابة ـ دون ريب ـ مكانة مرموقة في نفوس العرب، فهي قرينة السؤدد والشرف كما لاحظ د. شوقي ضيف، ولكننا لا نعتقد أن مكانة الخطيب فاقت مكانة الشاعر أو ضارعتها خلافاً لما يراه د. ضيف. وأغلب الظن أن مكانة الخطيب الاجتماعية ـ فهو في العادة سيد قومه أو من سادتهم ـ هي التي أضفت على الخطابة هذه الأهلية التي لحظها د. ضيف. وقد نقل د. ضيف عن الجاحظ ما يؤكد أن منزلة الشاعر كانت فوق منزلة الخطيب، وأن شوباً شاب وظيفة الشعر وسلوك الشعراء في أواخر العصر الجاهلي فعلت منزلة الخطيب. قال فيما نقله عن الجاحظ: يقول أبو عمرو بن العلاء «كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم، ويفخم شأنهم، ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم. فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر». وعلى هدي هذا القول مضى الجاحظ يقول: «كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج لرده مآثرهم عليهم، وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشعراء وكثر الشعر صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر»[١٤٢]. ولكنني ـ على الرغم مما رواه الجاحظ ومما ذكره المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة ـ لا أزال أعتقد أن منزلة الشاعر لم تكن دون منزلة الخطيب في أواخر العصر، ولكن منزلة بعض الشعراء الذين شرعوا يتكسبون بالشعر هي التي نالها قدر من سوء السمعة. ولم يكن للنثر سلطان على العرب يفوق سلطان الشعر في أيّ يوم قط. وقد رأينا الخطباء يوشحون خطبهم ويزينونها بأبيات يتخيّرونها من هنا وهناك، ولم نجد شاعراً يضمّن شعره أقوالاً نثرية قطّ. ورأينا الناس يوازنون بين الشعراء، وتضرب القباب لبعضهم ليحكموا بينهم، ولم نعرف شيئاً من هذا عن النثر أو الخطابة إلاّ في القليل النادر كما في خبر ابنتي الخس: جمعة وهند اللتين وافتا عكاظ، فاحتكمتا إلى القلمس الكناني، وهو أحد الخطباء الوعّاظ.

وقد تردّد هـذا الخبر في عدد كبير من المصادر كالبيان والتبيين وعيـون الأخبار وأمثال الميداني وغيرهـا . وكان الشعراء أنفسهـم يعرفـون أقدارهم في الحياة الأدبيـة وفي نفوس أبناء قبائلهم، وفي المجتمع الجاهلي عامة ولا سيّما في أواخر العصر الجاهلي. وقد ترك لنا هؤلاء شواهد لا تقع تحت حصر على ما أقول، فما أكثر ما افتخروا بقيمة أشعارهم فنياً، ومـا أكثر ما تصايحوا فخـاراً بالذود عن قبائلهـم، وليس ثمـة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظـون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهـم إيماناً منهم بمكـانة هذا الشعر في حياة القبيلة. واقرأ في الكتب الدائرة بين الناس تجد كل ذلك منصوصاً عليه حتى ليكاد يكـون النص عليه من جديـد تزيداً وفضولاً. وإذا وقفت على ألقـاب الشعراء كالنابغة والمرقّش والمهلهل وصنّاجة العـرب وغيرها عرفت سبب هذه الألقاب، وإذا قرأت بعض أشعارهم تيقّنت أن إحساسهم الفني كان يؤرقهم كما كان مدعاة فخرهـم واعتزازهـم، واستمع إلى المسيّب بن علس وهو يقول:

فـلأُهْـدِيَـنَّ مع الـريـاحِ قصيـدةً
منّـي مُغَلْغَلَـةً إلى القَعْقَـاعِ
تَـرِدُ الميـاهَ فما تـزالُ غـريبـةً
في القـومِ بَيْنَ تَمَثُّـلٍ وسَمَاعِ

فهو يفخر ويتباهى بغرابة شعره وتفرّده. واسمع زهير بن أبي سلمى يهدد ويتوعد الحارث بن ورقاء الأسدي:

ليـأتينَّـكَ مني مَنْطِقٌ قَـذِعٌ
بـاقٍ كما دَنَّسَ القبطيَّـةَ الـوَدَكُ

فهـو يعرف قـوة شعره وسيرورتـه في النـاس، فيشهره سـلاحاً في وجـه الحارث. واستمع إلى عنترة وهـو يتوجع ويتحسر لأن الشعـراء لم يتركوا لـه شيئاً يقـوله فيتميـز ويتفرّد، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه:

هـل غـادر الشعـراء مـن متردم؟ . . . .

وأما تميم بن أبي بن مقبل فقد تحدّث عن شعره حديثاً يبعث الغيرة في النفس:

إذا متُّ عن ذكرِ القوافي فلن تَرى
لها قائلاً بعدي أَطَبَّ وأشعرا
وأكثرَ بيتاً سائراً ضُرِبَتْ لَهُ
حُزونُ جبالِ الشعرِ حتى تيسَّرا
أَغَرَّ غريباً يَمْسَحُ الناسُ وَجْهَهُ
كما تَمْسَحُ الأَيدِي الأَغَرَّ المُشهَّرَا

واقرأ في تراجم الشعراء أو في كتب النقد التي تتحدث عن بدايات النقد العربي تجد أن الشعر كان متميزاً من فنون القول الأخرى، فلم يكن النابغة الذبياني في قبته التي تُضرب له في المواسم يُفاضل بين الكهان أو الخطباء بل كان يُفاضل بين الشعراء. وهذا كله تمثيل لا حصر. ولو كان الشاعر هو الكاهن في المجتمع الجاهلي لما ميّز بينهما القرآن الكريم في الرد على المشركين حين ادعوا على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ما ادعوا، وحين نعتوا القرآن الكريم بما نعتوا.

قال عز من قائل: «بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِر فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَما أُرْسِلَ الأَوَّلُون»(١٤٣).

«وَيَقُولُون أَإِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنا لِشَاعِرٍ مَجْنُون»(١٤٤)

«أَمْ يَقُولُون شاعِر نَتَرَبَّصُ به رَيْبَ المَنُون»(١٤٥)

«فَلا أُقْسِمُ بِما تُبْصِرُونَ وَمَا لاَ تُبْصِرُونَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيْمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيْلاً ما تُؤْمِنُون، ولاَ بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً ما تَذَكَّرُون»(١٤٦).

وليس صحيحاً أيضاً أن العرب الأوائل لم يكونوا يميزون بين «السجع المنظم والشعر المنظوم» بدليل ما احتفظت به كتب التاريخ الأدبي من أحكام نقدية حول الشعر، فليس بين هذه الأحكام حكم واحد على نص مسجوع توهمه الناس شعراً. وأكاد أضرب كفاً بكف، فكيف يجوز على باحث هذا الوهم؟ كيف يصدق المرء أن هؤلاء العرب الذين أبدعوا هذا الشعر المثقل بالقيود الفنية لم يكونوا يفرقون بينه وبين السجع؟ يقول الراغب الأصفهاني:

«وسمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشعر في الأصل اسم للعِلم الدقيق في قولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفّى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته»[١٤٧] ـ أي بصناعة الشعر ـ.

ويمضي د. الشوری قائلاً: «وهكذا أصبح هؤلاء الكهان الشعراء فرساناً أيضاً. . . وقد أحس هؤلاء الشعراء في الفروسية وسيلة يحررون بها أنفسهم من قيود الكهانة»[١٤٨].

ألم أقل: إنه كلام لا يُزَمُّ بزمام؟ هل كان المهلهل التغلبي فارس البسوس، ومضرم نيرانها ثأراً لأخيه كليب كاهناً يتحرّر بهذه الفروسية من الكهانة؟ وهل كان عنترة بن شدّاد العبسي فارس داحس والغبراء، ومضرب المثل في الفروسية النادرة كاهناً أيضاً؟ ألم يقرأ د. الشوری أن والد عنترة لم يعترف به ابناً له لسواده إلا بعد أن أبدى بسالة نادرة في حرب عبس وذبيان، وأن فروسية عنترة لم تحرره من الكهانة الموهومة بل حرّرته من مذّمة ولادته من أمة سوداء، وغسلت لونه وفلح شفتيه، فغدا أهم فارس احتفظت به ذاكرة العرب؟ وهل كان عامر بن الطفيل ـ وهو الذي قيل إنه كان يتكهن ـ فارس هوازن يحرّر نفسه من الكهانة يوم «فيف الريح» الذي ظلّ يردّد الحديث عنه، ويتغنّى به في شعره غناء يفيض إحساساً بالذات والمجد والفخار على نحو ما نسمع ونرى في هذه الأبيات:

لقد علمت عُليا هَوازنَ أنني
أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ جَعْفَرِ
وقد عَلِمَ المزنوقُ أني أَكُرُّهُ
على جَمْعِهِمْ كَرَّ المَنيحِ المُشَهَّرِ
إذا ازورَّ من وقعِ الرماحِ زجرتُهُ
وقلتُ لَهُ: ارجعْ مقبلاً غيرَ مُدْبِرِ
وأنبأتُهُ أن الفِرارَ خَزَايةٌ
على المرءِ ما لم يُبلِ جَهْداً ويُعذِرِ
ألستَ ترى أرماحَهُمْ فيَّ شُرَّعاً
وأنت حصانٌ ماجِدُ العِرقِ فاصبرِ

وقـــــد علمـــــوا أَنِّي أَكُـــــرُّ عليهـمُ
عَشيَّـــــةَ فَيفِ الـــريـح كَــــرَّ المدوَّر

وهل كان عروة بن الورد العبسي ـ أو عروة الصعاليك كما كانوا يسمونه ـ يغير على من عـرفـوا بـالشح ومن لا يـرعـون حقـاً من حقـوق قـومهم رغبـة في التحـرر من الكهانة؟ ! ثم هل كان دريد بـن الصمة والحصين بن الحمام المرّي وفرسان الصعاليك وسواهم يتحرّرون بفروسيتهم من الكهـانة وأرباقها؟ لقد كان العرب أمة شـاعرة ـ ما في ذلك ريب ـ وقد كثـر فيها الفرسان لأسبـاب موضوعية وذاتيـة ـ ما في ذلك ريب أيضاً ـ، ولكنهم لم يكونوا أمة كهانة وإن عرفوا شيئاً من هذه الكهانة .

ويبدو أن د. الشورى لا يطيب له الكـلام إلا إذا غلا فأسرف على نفسه ، وعلى البحث العلمي وعلينـا ! ! وإلاّ فكيف استقـام لـه أن يقـول : «ولكن الفصل بين الصـورة في الشعـر الجاهلي والمعتقـدات كـالفصـل بين الصـور التي تملأ المعـابـد الفـرعونيـة والمعتقد القـديم ، فنحن لن نفهم تلك الصور إلاّ عنـدما نفهم المعتقـد الفرعـوني»(١٤٩) . وليست هذه الدعوة إلى الربـط بين الشعر والدين الجاهلي بدعة يبتدعها د. الشورى ، فقد سبقه إليها آخرون ، ولكن البدعة تكمن في هذا التطرف والمغالاة ، فإذا الشعر الجاهلي في رأيه شعر ديني صرف لا عـلاقة له البتة بما تموج به حيـاة المجتمع من الشدائد الاقتصـادية والاجتماعيـة والسياسيـة ، ولا ما تـزخر بـه النفوس من الأشـواق والمخاوف والأحلام الفرديـة ! ! ألا ترى أن هذا الكـلام مرسل من كل قيـد ، وليس يكبح جموحه كـابح؟ وأنـا لا أنكر أن الصـورة في الشعر ــ أيّ شعر ـ قـد يكون بها نفحة من الدين على نحـو ما قد يكون فيهـا عناصر من الواقع الطبيعي والاجتماعي ، وعناصر من الخيـال . ولكن ذلك ليس شرطاً لازماً ، بل هو في الغالب ليس كذلك . وإذا لم تصـدق فخذ أيّ ديوان من دواوين الجاهليين ، أو خذ كتب الاختيارات الشعـرية كالمفضليات والأصمعيات والمعلقـات ، وانظر فيها نظرة العجلان أو المتأنيّ تجد صـدق ما أحدّثك به . وإذا شئت أن تـوفّر على نفسك

---

* هوازن : جـدّهم الأعلى . الحقيقة : مـا يحقّ عليهم أن يحموه . المزنـوق : اسم فرسه . المنيح : قدح تكثر به القداح لا حظ له . وإنما خصّ المنيح لكثرة جولانه في القداح ، لأنه إذا خرج منها ردّ فيها . المشهّر: المشهـور. الازورار: الميل عن الشيء والانحراف . الخزاية : الاستحياء . يعـذر: يأتي بعذر. المدوّر: الذي يطوف بالدوار، وهو أعماد كانوا يتخذونها بحذاء أوثانهم ، وقيل هو اسم صنم .

العناء فخذ باب الحماسة وحده في حماسة أبي تمام، وتأمله ترَ أن د. الشورى قد غلا فجاوز حدّ الإفراط. وليس من الفطنة أو العلم في شيء أن أنشدك الشاهد تلو الشاهد على ما أقول، فهذا وغيره مما يلهج به د. الشورى وآخرون من العام المستفيض الذي لا يصح النصّ عليه بحال.

***

ما من تثريب علينا ولا جناح إذا رددنا القول إلى أوّله، وصرنا إلى ما صار إليه د. الشورى، وقد فرغ من مقدماته النظرية، من أمر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فطفقنا نقصّ أثره في شعاب هذا الشعر كما طفق يقصّ آثار السابقين من الدارسين على خُلفٍ واضح بيننا في المقصد والنظر. وقد فعلت ذلك حقاً، فلم ألف الإ زادا صدر عنه الطاعمون، فإذا هو يكرّر ما قاله الآخرون في المرأة والثور والبقرة وحمار الوحش والناقة والخيل لا يجاوزه، بل لا يجاوز النصوص نفسها إلاّ ذرّاً للرماد في العيون.

لقد بدأ الأستاذ الفاضل بالحديث عن المرأة، فسرد عدداً يسيراً من الأبيات تخيّرها من شعر المرقّش الأكبر وقيس بن الخطيم والأعشى، كقول المرقش:

أيْنَما كنتِ أو حَلَلْتِ بأرْضٍ
أو بلادٍ أحييتِ تلك البلادا

وقول قيس:

تبدَّتْ لنا كالشمسِ تحتَ غمامةٍ
بدا حاجبٌ منها وضنَّتْ بحاجب

وقول الأعشى:

لو أسنَدَتْ مَيْتاً إلى نحرِها
عاشَ ولم يُنقلْ إلى قابرِ

وانتهى إلى القول: «وارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات، فالشاعر. . . . ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما ببياض مشرب بالصفرة، أو بالغزالة أو المهاة وهما رمزان للشمس أيضاً. ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي . . . . . . وكأن الشاعر يصف تمثالاً جميلاً، والتماثيل كانت معبودة عندهم،

أو دمية لطيفـة»[١٥٠] . وينتهي إلى «أن المرأة التي بكى الشعراء لرحيلهـا كانت ترمز للشـمس ربة الجاهليين»[١٥١] .

وليس هذا التفسير بالجديد المبتكر، فقد تعـاوره الدارسون من قبل . وقد قلنا فيه بعض القول، ونحب أن نضيف شيئاً الآن .

حقاً إن الشعـراء ـ كما لاحظ د. الشـورى ـ يصفون المرأة بصفـات الجمال المثالي، فليس من المعقول أن تكـون كل هؤلاء النسـاء فريدات الجمال، ولعلّ امـرأ القيس قد قيّد أذواق الشعـراء من بعده حين صاغ هذه الصفـات مجتمعة في حديثـه عن «بيضة الخدر» في قصيدتـه المعلّقة، وتركها لمن خلفـوه يُبدئون ويعيدون فيهـا، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبـة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحـدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنـان الجاهلي القديم. ولكن هذا التعلق بـالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحـدها، بل كـان ذلك ديـدن الشعراء في جميع أغـراضهم ومـوضوعـاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبـة فرضه الله بينهم، لا يكـاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الـذي لا يعتدّ به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبيبـة جعلوها آية في الحسـن ينتهي الجمال عندهـا متمثلاً بها، وربما ضـاقوا بالصـور المتداولـة التي يمتزج فيها جمـال الطبيعة بجمـال الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سُبل القـول، فإذا هـم يخرجون إلى التقـرير والتعميم على نحـو ما فعل عمرو بن قميئة حين قال :

وفيهِّن خـولـةُ زينُ النســاءِ زادتْ على النـاسِ طـرّاً جمالاً

وإذا نعتوا النـاقة شادوا لها التماثيل التي تبهـر الناظـر على نحو ما فعل طـرفة بن العبد في معلّقته، وزعموا جميعاً أن صفـاتها كيت وكيت، وهي دائماً في أذهـانهم الناقة المثال .

وإذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يضفون على ممدوحيهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتـذروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممـدوحيهم أو ثيرانهم الوحشية أو سـواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثال لما يتحدثون عنه .

ولم يكن هذا شأنهم في الأغـراض والموضوعات وحـدها، بل كـان هذا شأنهم في المعاني الجزئية أيضـاً، فإذا أراد أحدهم أن يصوّر ملمحـاً جمالياً في حبيبته، أو أراد أن يصوّر كرم الممـدوح، أو خوفه من المعتـذر منه، أو صبره على مكاره الحرب، أو شره زوجه التي يود أن يسخر منها، أو ضيقها به لسبب ما، أو. . . أو. . . . . أو. . . . لم يكن أمـامه مناص من طلـب الغاية التـي ينتهي إليها المعنى ولـو استوعر الطـريق وركب الحزن. ولعلّ هذا هـو سر ما يلاحظـه الدارسون من التكـرار والنمطية وجمود المضمون في شعرنا القديم، ولا سيّما في أبوابه العـريقة كالغزل والمدح والرثاء والحماسة وتصويـر الإبل والحيوان الـوحشي، على أن ذلك متفاوت بين الشعـراء لما قدّمت من تفاوت المواهب. ولهذا أيضاً عني نقـادنا القدماء بالتشبيهـات النادرة والمعاني العقم وما يشبهها، ونصوا عليهـا في نقدهم. ولهذا أيضاً ـ مرة أخرى ـ نصّوا على من تفوق وتفـرّد في باب دون أقـرانه كـامرىء القيس إذا ركب، والنابغـة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وليس عبثاً لا دلالة له ما نقله ابن سلاّم عن الذين قدّموا امرأ القيس على طبقته، قالـوا: «ما قال ما لم يقولوا، ولكنـه سبق إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، منها: استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيـب وقرب المأخـذ، وشبّه النساء بـالظباء والبيض، وشبّـه الخيل بـالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد. . . . وكان أحسن طبقتـه تشبيهاً». والذي أريد أن أخلص إليه ممّـا قدّمت هـو الخطأ الذي نقترفـه في حق البحث العلمي حين نفرد ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر، ونحكم عليها بمعـزل عن الظـواهـر الأخرى، أو بمعـزل عن التاريخ الحضـاري العام لـذلك المجتمع، وأريد أن أزيـد الأمر وضوحـاً، فأزعم أن الحكم على ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر سيكون متّهماً إذا لم ننظـر في تاريخ هـذه الظـاهرة في عصر أدبي لاحق، أي في صـدر الإسـلام والعصر الأموي إضـافة إلى مـا اشترطته من قبل. فإذا حققنا هذه الشروط كان نظرنا أدق وحكمنا أوثق. إننا ندرس تـراثاً شعـرياً متـداخل الحلقات نشأ في ثقـافـة تداخلت شعبهـا وتشابكت تشـابك اللحمة والسـدى. ولا أعرف نصّـاً أثّر في تشكيل الثقـافة العـربية حتى مطلـع هذا العصر تأثيراً يفوق تأثير الشعر القديم إلاّ النصّ الديني ولا سيّما القرآن الكريم. ومن هنا كان حقاً علينا ـ ونحن ندرس هذا الشعـر ـ أن ننظر في تاريخ ظواهره المختلفة في

أكثر من عصر. ولو أن د. الشورى وغيره فعلوا ذلك لما وقعوا فيما وقعوا فيه. إن هذه التشبيهات التي استوقفت الباحثين، فمضوا يجتهدون في تفسيرها ظلّت تملأ أرجاء الغزل العربي في عصوره اللاحقة، وظلّ الشعراء العرب في عصورهم المختلفة يُبدئون فيها ويعيدون فكأنها لا تعرف النفاد.

وقد يقول قائل: ولكنها تجردّت في العصور اللاحقة من قداستها، وأصبحت عنصراً فنياً خالصاً. وهذا قول مردود عليه، فمن يستطيع أن يزعم الآن أننا نتحدث عن الحبيبة حديثاً واقعياً، أو ننظر إليها نظرة بريئة من السحر؟ وليس هذا السحر المعاصر سوى صورة من تلك النظرة القديمة. لقد كانت المرأة وما تزال ملهمة الشعراء والفنانين على اختلاف العصور والأجناس، ولذا ليس ثمة مناص من أن نضفي عليها هالة من الغموض أو السحر أو القداسة أو ما شئت من هذه المعاني الغامضة المتداخلة. وإذا كان المرقّش يزعم أن حبيبته تهب الحياة حيث حلّت، وتنشر الخير العميم حيث رحلت، وكان الأعشى يزعم أنها تردّ الأرواح إلى الموتى، فليس فيما زعما ما يدعو إلى الإسراف في الظن أو المغالاة في التفسير. أريد أن أقول: إنهما ـ ككل الشعراء ـ لا يتحدثان عن أسطورة واقعية، بل يتحدثان عن واقع أسطوري، وبين الأمرين فرق أيّ فرق. ولو أننا نظرنا في الشعر العذري الأموي ـ وهو الشعر الذي يفسّره بعض الدارسين تفسيراً إسلامياً خالصاً، ولا ينكر أحد من الدارسين تأثره القوي بالإسلام ـ لرأينا شعراءه يزعمون مقادير من الزعم يهون قياساً إليها زعم المرقش والأعشى. وحسبك أن تقرأ أشعار جميل والمجنون وتوبة بن الحميّر وغيرهم من هؤلاء العذريين لترى أن الحبيبة غدت مصدراً للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، فكل ما يتصل بها يغدو مقدّساً أو شبه مقدّس، وكل ما تمسّه أو يمسّها آيل إلى التغير نحو الكمال والبهاء. إنها كيمياء الحب ـ إذا جاز هذا التعبير ـ القادرة على تغيير الخصائص الموضوعية للجماد والحيوان الآدمي والأعجم!! وهي المرأة التي تختصر النساء جميعاً، بل تختصر الكون كلّه، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون بها ارتهان الظلّ بصاحبه، تهبه القداسة والجمال إذا اقترب منها أو خالطها، وتنزع منه حقيقته الموضوعية الصلبة إذا ابتعد عنها أو نافرها. وإني لمرتاب في ضرورة الاستشهاد على ما أقول، ولكن العرب كانت تقول: «أن ترد الماء بماء أكيس»،

فلننسخ شبهة الشك بضوء اليقين . ها هو ذا ديوان المجنون أمامي ، فلنقلّب بعض صفحاته سريعاً يقول :

ـــ فلـــو أنها تـــدعـــو الحمامَ أجـــابَها
ولـــــــو كلّمتْ مَيْتـــــــاً إذن لتكلّما

ولـــو مسحَـتْ بـــالكفّ أعمـى لأذهبتْ
عماهُ وشيكـــاً ثـم عـــادَ بـــلا عمى

ـــ أراني إذا صلّيتُ يمّمـتُ نحـــوَهـــا
بـــوجهي وإن كـــانَ المصلّى ورائيـــا

ــــ إذا الحُجَّـــاجُ لم يقفـــوا بليلى
فلستُ أرى لحجِّهـمُ تمامـــــــــا

تمامُ الحجّ أن تقـفَ المطـــــايـــــا
على ليلى وتقـــريها الســـلامـــا

ـــ فقـــالـــوا : أينَ مسكنُهـــا؟ وَمَنْ هِيْ؟
فقلـتُ : الشمـسُ مسكنُهــــا السماءُ

ـــ أنيري مكـــانَ البـــدرِ إن أَفَلَ البـــدُر
وقـومي مقـامَ الشمسِ ما استأخـرَ الفجـرُ

ففيكِ مـن الشمسِ المنيرةِ ضـــوؤهـــا
وليسَ لها منـكِ التبسّـمُ والثغــــــرُ

ـــ ألم تعـرفـوا وجهـــاً لليلى شعـــاعُـــهُ
إذا بـــرزتْ يُغني عن الشمسِ والبـــدرِ

ـ جـرى السيلُ فاستبكـانيَ السيلُ إذ جرى
وفـــاضَـتْ لـــه من مُقْلَتَيَّ غـــروبُ

ومـــــا ذاكَ إلاّ حينَ أيقنتُ أنـــــهُ
يكـــونُ بـــوادٍ أنتِ منـــهُ قـــريبُ

يكـــونُ أُجـــاجـــاً دونكم فـإذا انتهى
إليكـــم تلَقَّـــى طِيَبكـــمْ فَيَطيـــبُ

فيـــا ســـاكني أكنـــافِ مكّـــةَ كلُّكُمْ
إلى القلـــبِ مـن أجـلِ الحبيـبِ حبيـــبُ
ـــ تكـــادُ يـدي تنـدى إذا مـــا لمستُهـــا
وينبتُ في أطـرافِها الـوَرَقُ الخُضْـرُ(١٥٢)

وليس «قيس بن الملّـوح» متفرّداً في هذا الـذي أنشدتك من شعـره، بل هي سنّة هؤلاء العذريين جميعاً، وسبيلهم التي جمعوا أنفسهم وسـاقوها فيها، فأنفقوا أعمارهم في دروب هذا الحب العجيب. فها هو ذا جميل بثينة يزعم ما زعمه صاحبه المجنون، يقول:

ـــ ولـــو أن راقي الموتِ يـــرقى جنـــازتي
بمنطِقِهــــــا في النـــــاطقينَ حَيِيْـتُ
ـــ فلـو تَفَلَتْ في البحـرِ والبحـرُ مـــالحٌ
لعـادَ أُجـاجُ البحـرِ مـن ريقهـا عـذبـا
ـــ بثينـةُ تُـزري بـــالغـزالـةِ في الضحى
إذا بـــــرزت لم تُبْـقِ يــــومـــــاً بِها بَها
ـــ وقــالــوا: يـا جميلُ أتى أخــوهـــا
فقلـتُ: أتى الحبيـبُ أخـــو الحبيـبِ

ويزعم توبة بن الحميّر ما زعمه صاحباه بل أصحابه كلهم، يقول:

ـــــ ولـــــو أَنَّ ليلى الأخيليّـــــةَ سلَّمتْ
عليّ ودوني جَنـــــدلٌ وصفـــــائحُ
لسلّمتُ تسليمَ البشـــاشـــةِ أوزقـــا
إليهـــا صـدى من جـــانبِ القبر صـــائحُ

فهل يصحّ بعد هذا كلّه أن نزعـم أن المرأة في الغزل الجاهلي «كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»؟

ويتحدث د. الشـورى بعدئذ عن تصـور العـرب للسماء، فقد تصوّروهـا ـ فيما يرى ـ ناقة، وتصوروا مطرها حليباً. ويعقد الصلة بين هذا التصور وتصوّر المصريين القدماء لها(١٥٣).

وقد بنى الأستاذ الفاضل حكمه على فهم غريب للشعر. فقد أنشد عدداً من الأبيات يصوّر فيها الشعراء السحاب إبلاً صفتها كذا وكذا . . . . . . فوقع في وهمه أن العرب قد تصوّرت السماء ناقة ومطرها حليباً. ولو أن الأستاذ الفاضل دقّق قليلاً في البناء اللغوي للأبيات لوجد أداة التشبيه «كأن» في كل بيت أنشده. ومن الغريب أنه أنشد بيتاً من معلّقة «لبيد» تنعكس فيه الصورة، فتبدو الناقة المسرعة كالسحاب الذي تسوقه الريح، فلم يلفت انتباهه انعكاس الصورة:

فلهـا هِبـابٌ في الـزّمـام كأنها
صهبـاءُ راحَ مَعَ الجنـوبِ جهـامهُـا

نحن أمام شعراء يعقدون صلات بين الموجودات، على نحو ما يفعل الشعراء في كل دهر، ولكنهم لا يرتقون بهذه الصلات إلى حدّ التماهي. ولعلّ أداة التشبيه تقرع الأذن، وتصرف النفس إلى أننا أمام شيئين لا شيء واحد.

فإذا صار د. الشورى إلى الحديث عن الثور الوحشي ضاق بيننا الخلاف حتى أوشك أن ينتفي إلا أن يظن أن ما قاله هو تفسير أسطوري، فليس بينه وبين التفسير الأسطوري صلة أو ما يشبه الصلة. قال:

«فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لا بد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دائماً. والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها. ومن ثم يصور الثور الوحشي في صراعه لحظة التحدي التي تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى. وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله»(١٥٤).

هذا كلام يكر على التفسير الأسطوري ويبطله، وينهي بيننا جدلاً استمر مريره.

وحين يعرض د. الشورى للناقة والبقرة الوحشية يقول فيها ما قاله في أمر الثور الوحشي.

يقول «فالنصر للبقرة نجاة من الموت، وهطول المطر استمرار الحياة، وهذا ما يتمناه الشاعر في هذا العالم المحيط به»(١٥٥).

فالشاعر ـ بتعبير د. الشورى ـ «يريد أن يصور حالته وحال ناقته أثناء رحلته الطويلة، وما يكابدانه أيضاً من قلق وخوف وصراع رهيب. فالصورة في سياقها وبعض ألفاظها تتضمن معاني الاغتراب والوحدة والتفرد. وهكذا كان حال الشاعر في رحلته بحثاً عن الحياة»(١٥٦).

ألم أقل: لم يعد بيني وبين د. الشورى خلاف إلا أن يظن أن هذا الكلام موصول بسبب بالتفسير الأسطوري الذي أرهق نفسه بإرساء مقدماته في الباب الأول من كتابه؟ فإذا اطمأن بنا المجلس والحديث، وهبت الريح رخاء عزّ على د. الشورى ما نحن فيه، فانقلبت نكباء عاصفة ـ ولو إلى حين ـ، وعاد إلى ما كان فيه من أمر الأساطير، وعلا صوت د. علي البطل، واشتدت وطأته عليه، فإذا هو يكرر آراءه في حكاية «حمار الوحش» لا يخرم ولا يزيد!! لقد كَثُرَ الملقنون، لكن صوت د. البطل كان هذه المرة، أقوى مما يسمح به دور الملقن. إن قصة «حمار الوحش» ـ في رأيه ـ مرتبطة بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس. فإذا اعترض معترض على رفض فكرة ربط الثور المتفرد بالقمر الذي يظهر برفقة النجوم في قبة السماء ورفض فكرة ربط «حمار الوحش» وهو في طائفة من الأتن بالشمس التي تظهر في السماء مفردة لا يرى معها كوكب أو نجم، قيل له: إن للأساطير منطقها الخاص الذي يجاوز منطق الواقع. وإن عليه أن ينتظر حتى يكشف التاريخ عن هذه الأسطورة حين تهتم دول الجزيرة العربية باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة!!(١٥٧).

هكذا يغدو البحث العلمي رجماً بالغيب، وتقريراً لحقائق موهومة، فإذا أنكر ذلك منكر، أو اعترض عليه معترض، قيل له: انتظر، فإن التاريخ سيدلي بآرائه في قابل الزمان، وستنبع في يوم ما من جوف الماضي شهادة على ما نقول!! أرأيت كيف ينقلب المنطق، وتؤخذ الأمور بأذنابها بدلاً من أن تؤخذ بالنواصي؟ لكن د. الشورى لا يعتّم، وقد ضاقت عليه المصادر، أن ينفض يديه من التفسير الأسطوري مرة أخرى، ويقرر صلة هذا الشعر بحقائق الحياة الاجتماعية والوجودية الصلبة من حوله في جملة من الفقرات. يقول: «وكأن الشاعر يريد أن يصل إلى شيء ما، أهو فعل

الدهر في الأحياء؟ أم الصراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون؟ أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله»(١٥٨).

ـ «ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء»(١٥٩). ثم يقول متابعاً الجاحظ في رأيه: «إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمر الوحشية تأكيداً لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء. وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دماً»(١٦٠). ويمضي في حديثه لا يحيد، يقول:

«ومن ثم تبدأ الرحلة ــ وهي في رأيي نفس رحلة الشاعر نحو الحياة ـ نحو الماء. . . . ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد وافق هذه الحُمر مع حمارها، ويستغرق في الحديث عنه تمهيداً للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان»(١٦١). ثم ينتهي إلى القول:

ـ «ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئاً، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار تظهر في الرحلة وما بها من مشاق ومخاطر وصعوبات، ثم البحث عن الحياة والحرص عليها»(١٦٢).

لقد انقطعت كل صلة لهذا التفسير ــ على نحو ما نرى ــ بالتفسير الأسطوري، فقد أدار كل منهما ظهره للآخر، وانبتت بينهما الأسباب. وصار د. الشورى إلى السيموطيقا والرمز غير الأسطوري عامة. وقد كان حريّاً به ـ وقد صار إلى ما صار إليه ـ أن يرد الأمور إلى أصحابها، فقد فصلت القول منذ مطلع السبعينيات في كتابي «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، على نحو ما يعرف الأستاذ الفاضل في تفسير قصص الحيوان الوحشي ورمزيتها. وليس ما ذكره فيما نقلنا عنه في الفقرات السابقة من أمر الصراع من أجل حياة أبهى وأجمل، ومن الموازاة الرمزية بين رحلة الشاعر في الحياة ورحلة الحمار نحو الماء إلا أطرافاً من ذلك القول المفصل المبسوط الذي نشرناه منذ عقدين ونيف من الزمان.

وختم د. الشورى كتابه بالحديث عن «الفرس» وانقلب إلى التفسير الأسطوري من جديد، فكأنما كتب على نفسه ألا يطوي بعض الطريق دون عثار، قال:

«فبجانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين»(١٦٣).

هكذا يُضْمَرُ الشاهد العين، ويلتمس ضمير الغيب في تفسير هذا الشعر، وتنقطع الأواصر والأسباب بين ديوان العرب ـ على نحو ما نعرف من قول عمر بن الخطاب في وصف هذا الشعر ـ وحياتهم الاجتماعية، ويغدو الشعر الجاهلي في غمضة عين تعبيراً عن قوى مفارقة!! ولست أدري ماذا كانوا سيقولون إذن لو لم نعرف ما نعرف من حياة الجاهليين، وقيامها على الغارة ورد الغارة، وعلى الغزو والتحالف والحرب؟ لقد صور دريد بن الصمة هذه الحياة الجاهلية تصويراً دقيقاً حين قال:

يُغـــارُ علينـــا واتـــرين فَيُشتفى
بنـــا إن أُصِبْنـــا أو نُغيرُ على وِتـــرِ

قَسَمْنـا بـذاك الـدهـرَ شطـرينِ بيننـا
فما ينقضي إلاّ ونحـنُ على شطـــرِ

ولا يختلف عن قول دريد قول الآخر:

وأحيـــانـــاً على بكـــرٍ أخينـــا
إذا مـــا لم نجـــدْ إلاّ أخـــانـــا

وباب الحماسة في الشعر الجاهلي أعرق الأبواب وأوسعها ـ على نحو ما يعرف الناس لا الدارسون وحدهم ـ وصلة الخيل بهذا الباب كصلة آلة الحرب به سواء بسواء. لقد كان الجاهلي يسمي الخيل حصوناً لأنهم كانوا يتحصنون بها. وقد حدثنا الشعراء الفرسان عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الرهج حديثاً تملؤه الغبطة والنشوة، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد، وافتخروا بأنسابها وعروقها الماجدة وبصبرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضح الفم كما يصوره عنترة العبسي في معلقته. ولماذا نستكثر من هذا الحديث فقد صنف العرب في أنساب الخيل كتباً لا تكاد تقل أهمية عن كتب أنساب العرب

أنفسهم؟ أفبعد هذا كلّه يزعم زاعم أن سبب عناية الجاهليين بالخيل هو صورة الفرس السماوية؟ وهل كانوا في كل ما حدّثوا به عن هذه الخيل يتحدثون عن هذه الصورة؟ إن قليلاً من التلبّث والتدقيق مطلوب قبل ارتجال الأحكام وإطلاقها، وقبل إذاعتها على الملأ دون توجّس ولا احتراس. لقد أنفق د. الشورى وجه النهار وآخره يضطرب بين الباحثين، لا يردهم عن شيء أرادوه، ولا يدفعونه عمّا أراد، فكأنما ضوضاء القول وهمسه صنوان لا يفترقان في وقعهما على الآذان أو القلب أو العقل أو على أولئك جميعاً.

نتائج وأحكام

لقد تطورت الحياة العربية في عصرنا الراهن تطوّراً مثيراً حقاً، فلم تكد الأقطار العربية تفلت من قبضة الحكم العثماني مثقلة بالفقر والمرض والجهل حتى وقعت أسيرة في أيدي الاستعمار الغربي الذي يختلف عن سلفه العثماني اختلافاً جوهريّاً، فهو استعمار صنع حضارة العصر وسوّاها بيديه، وهو استعمار لا تربطه بهؤلاء العرب رابطة ما من ثقافة أو دين أو تاريخ مشترك أو لغة أو سواها، فكانت وطأته ثقيلة على أولئك القوم التوّاقين إلى الانعتاق والتحرّر. ولكن مفارقة تاريخية وقعت بعدئذ، فحين أنجزت الأقطار العربية مشروع استقلالها السياسي عن الغرب رأت أن هذا الاستقلال سيظلّ منقوصاً ما لم تردفه باستقلال وطني وحضاري يحقق لها شخصية تاريخية مستقلّة. ولم يكن أمامها لتحقيق ما تصبو إليه إلا سبيل واحدة هي سبيل العلم والثقافة، ولكن الثقافة والعلم كليهما في الغرب الذي دفعت ضرائب باهظة للتحرر منه. هذه هي المفارقة التاريخية القاسية التي ما نزال ندفع ضريبتها حتى هذه اللحظة، ولسنا ندري إلى متى سنستمر في دفعها. أمة تريد أن تتحرر وتستقل وتنافس الغرب بمساعدة الغرب نفسه! ولذا كانت علاقتها بالغرب الذي رحلت جيوشه عن ترابها علاقة شائكة ومعقدة منذ البداية، على خلاف ما كانت عليه علاقتها بالحكم العثماني الذي أفلتت من سلطانه دون رواسب أو ذيول.

لقد امتلأت الثقافة العربية بمظاهرها الثلاثة: الفكرية والعلمية والفنية منذ زمن ليس بالقريب بالحديث عن «الصدمة الحضارية» بيننا وبين الغرب. وككل المراحل

الانتقاليـة في التاريخ شهـدت المرحلة الانتقـالية العربيـة خلخلة واهتـزازاً في منظوم القيم. ولكن الذي يميّز المرحلـة الانتقالية العربية من غيرهـا هو أن مخاضها العسير قد طال حتى انقلب أزمة مستحكمة تلف وجـوه الحياة جميعاً. وتفاقمت هذه الأزمة لأسبـاب مـوضوعيـة أخـرى كـالتفـاوت في مستوى التطـور الاجتماعي التـاريخي أو التفاوت في الثروة بين الأقطـار العربية، أو تضخم الذات ومحاولـة «تهميش» الآخر، إضافـة إلى ما صنعتـه السياسـة وأمور أخـرى، فانتفت لغـة الحوار أو كادت، وحلّ محلها قـدر غير يسير من سوء التفـاهم الذي أوشـك أن يكون، بل كـان اتّهاماً. . . وهكذا سالت الشِّعاب بنا، وانتبذ كل فريق شِعباً، وتجزّأ مفهوم الثقافة تجزؤاً مروّعاً، وضاعت فكرة «التحديث» أو اضطربت في النفوس. فاستعصم بعضنا بالماضي يريد أن يفرض على التـاريخ قانونـاً غريباً عن منطقـه، فالتاريخ لا يكـرّر نفسه، وكشف بذلـك عن موقف مثـالي زائف يفضي بصاحبه إلى الاغتراب عـن العصر. ولاذ بعضنا بالغـرب يستعصم به من وهـدة الواقع الـدميم، ويريد أن يملي على التـاريخ قانـوناً غريباً عن منطقه، فتاريخ الشعوب لا يستورد كما تستورد السلع، فكشف بذلك عن موقف لا يقل زيفـاً عن الموقف السابق، ووقف الآخرون يحلمـون بزمن ذهبي نبيل. ونسينا أن الـذين لا يصنعون التاريخ يصنعهم التـاريخ نفسه. لقد ضـاعت المعايير التي يمكن أن نـروز أنفسنـا بها، واجتاحت المجتمع مـوجـة عاتيـة من «التجـريب والانتقاء» بدءاً من السياسة والاقتصـاد ووصـولاً إلى الأدب والنقد، فكان من أمر هذا النقد مـا قدّمت الحديث عنه في مطلع هـذا البحث، وكان من اتجاهاتـه هذا الاتجاه الأسطوري الـذي غلت قدوره وفـارت فوق نـار شعرنا القـديم، فأوشكت أن تطفئ هذه النـار، وتحيلها رمـاداً. ولم يكن هذا الاتجاه ــ كما بيّنا ــ سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يُزيّف الواقع الشعري، ويحط من قدره، ويجرّده من حيويته، فتغيب منه صـورة الواقع الاجتماعي غيبـة مطلقة، وتختفي منه صـورة المرحلة التـاريخية التي عاشهـا أصحاب هذا الشعـر اختفاء تامّـاً. وعبثاً نبحث في هذا النقـد عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخـاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع، وعبثـاً نبحث فيه عن الأحزان الفـردية وانكسار الذات وخيبـاتها الموجعة وأشواقها وصبـواتها، بل عبثاً نبحث فيه عن حركـة المجتمع الموّارة ودأب الإنسان الذي لا يهدأ ولا ينقطع للتكيّف مع شروطه التـاريخية أو للتمرّد عليهـا وتغييرها. وليس الـواقع الطبيعي بأحسن حظاً

من هذا النقد من الواقع الاجتماعي، فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماده إلى عالم مفارق، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنه ـ كما يدعون ببساطة ـ لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء، ولا يثير انتباههم، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر، فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة، وإذا صوّروا الصراع بين الصياد الرامي، أو الصياد الكلاّب وبعض حيوان الصحراء فإنما هم يتحدّثون عن هذه المجموعات من كواكب السماء ونجومها، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة «الشمس»، وإذا ذكروا ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة. فإذا ضاقت بهم سبل القول، ولم يجدوا نظيراً سماوياً أسطورياً لهذا الحيوان أو ذاك، وظننت أنهم سيرتقون ما فتقوا، زادوا في الحديث فتوقاً، فظنوا بالتاريخ وأهله الظنون، وزعموا أن صوتاً سينبعث في يوم قادم ما من جوف هذا الماضي البعيد ينطق بالحق الذي نحدثكم به!! هكذا يجوّفون هذا الشعر، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم وتختفي، فليس ثمة قيم بلا إنسان، أو إنسان بلا قيم. وهكذا يردّون الظاهرة الأدبية ـ وهي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها ـ إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع. وهم حين يفعلون كل هذا يقطعون كل صلة بين مواقفهم النقدية ومواقفهم الاجتماعية فكأنما غابت عنهم حقيقة النقد ووظيفته، فلم يدركوا أن النقد هو ـ في وضعه الدقيق ـ موقف ثقافي من المجتمع وقضاياه. وكأنما غاب عنهم أيضاً أنهم بهذا النقد لا يفسّرون الشعر وحده بل يفسّرون التاريخ أيضاً، وبدلاً من أن يفسّروا الأسطورة تفسيراً تاريخياً شرعوا يفسّرون التاريخ تفسيراً أسطورياً. لقد قلبوا الحقائق رأساً على عقب فتوهموا أن الإنسان يبني تاريخه وعالمه على غرار عالم الغيب والأساطير، ولو تلبّثوا ودققّوا لعرفوا أن الصواب هو نقيض هذا الوهم دون زيادة ولا نقصان، فمن الثابت في التاريخ الإنساني أن الثقافة البدائية أقامت تصوّرها للعالم على نسق بناء المجتمع نفسه، فالقوى الطبيعية تعقل وتؤثر كالبشر، وللأشياء أرواح، وهنالك علاقات بين قوى الطبيعة وجوامدها شبيهة بما بين البشر، ومجتمع الآلهة على نمط مجتمع البشر، بل إن الآلهة نفسها تشبه البشر في الهيئة والصورة

إلى حدّ غير يسير. فهل نخطىء بعد هـذا كله إذا قلنا إن هذا النقـد ينظر إلى الإنسان التاريخي الذي يتطور داخل المجتمع نظرته إلى الإنسان الأول غير التاريخي، بل يعيده إليه، ويشدّ عليه الوثاق جسداً وروحاً وعقلاً؟ إنه ـ بعبارة واحدة ـ «نقد لا تاريخي». لقد كان القـرن التاسع عشر قرن التاريخ، فجاء هـذا النقد يحاول أن يلغي بجرّة قلم فلسفة التاريخ والتاريخ نفسه!!

بل إن هـذا النقـد في أصـولـه، لا في واقعه الـذي آل إليـه على أيـدي الـدارسين العرب، يكاد يكـون في هذا الأمر صورة من النقـد البنيوي، فكلاهما يحاول أن يبعث مفهوماً صوفياً للتاريخ في الإبداع والعلوم الإنسانية.

وقد أفضى هذا النقد بأصحابه إلى النظر إلى اللغة ـ وهي أداة الأدب ـ نظرة لا تاريخية أيضاً، فلـم تعد هذه الأداة ـ وفق رأيهم ـ تختزن سياقاً تاريخياً اجتماعياً، بل غدت وقفاً على دلالاتها العتيقة لا تجاوزها قيـد أنملة، فليست هـذه المسمّيات التي يذكرها الشعراء في أشعارهم تحيل إلى الواقع التاريخي ألبتة، بل تحيل إلى تلك الآلهة التي بعثوهـا من مراقدها، ومن لم يجدوا لـه مرقداً توهّموه له، فـانبتّت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي، وغدت لغة تحكـي قصة الآلهة الغابرين أو تقصّ أطرافاً من أخبارهم، وتردّد أصـداءهم الباقية وحسب. وكي يحتفظ هذا النقد بـاتساقه الموهـوم تخيّروا بعض شعاب هـذا الشعر، وطفقوا يجوبونها بحذر شديـد فلا يكاد أحد منهم يضـع قدمه إلا حيث وضع السـابق قدمـه، وهكذا داروا جميعـاً حول أغراض وموضوعات بعينها، بل حول قصائد بعينها، وهي قصائد قليلة تعدّ على أصابع اليدين. ولم يخطـر ببال أحدهـم ـ أو لم يرد ـ أن يختبر صحـة ظنّه بالنظر في شعاب هذا الشعر ومسالكه الأخرى.

وقد بدا لي بـوضوح من تتبع هذا النقد ـ كما بدا لغيري ـ [١٦٤] أنـه نقد من خـارج النص، فهـو لا يدرس الشعـر بل يبحث عن مصـدره الخارجي ومـادته الخام، ويـزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشعر هو «الأساطير الدينية». وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقـد إلى ملحق هزيل بعلم الأنثربولوجيا. فإذا سألت عن نشاط اللغة الخلاّق، وعن جماليات العمل الشعري، وعن بنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو عن البنيـة المميزة لقول شعري من قول شعري

آخر، أو عن وظـائف اللغة المختلفة لم تظفـر بشيء أيّ شيء!! فليس الاستخدام الفني للّغة من هموم هذا النقد أو ما يشبه الهموم. وقد يعترض معترض فيقول: إنك تطلب من هذا النقد ما لم يطلبه من نفسه، وما لم يجعلـه وكده ومقصده. وهذا قول مردود بأمرين: أولهما يتصل بالمذهب نفسـه، فهو ـ كما يقـدّمه أصحـابه ـ مـذهب في النقد الأدبي لا في حقل آخر من حقـول المعرفة، وإذن إن مهمتـه الأولى هي البحث في بنية العمل الأدبي وتقـويمهـا وتفسيرهـا والحكم عليهـا، وأمـا الحديث عن محمـولات النص وكأنها جـزء منفصل عن البنيـة فمـوقف نقـدي لا يخفى عـواره. وثـانيهما يتصـل بأصحـاب هـذا المذهب، فقـد نصَّ بعضهم على أنـه: دراسة في الصـورة الشعـرية أو الشعـر الجاهلي: تفسير أسطوري وسوى ذلك من العنوانات التي تقتضي معـرفة طبيعة المادة التي يعالجها الدارس. وآيـة هذا كلـه أننا أمام نقـد تتساوى فيه النصـوص الجيّدة والـرديئة، بل لعلّ الرديئـة تكون أصلح له وأنسب لأنه لا يـروز هذا الشعر بروائز الفن ومعـاييره، بل يروزه بمـوادّه الخام ولا سيما المادة الأسطـوريـة. وبنـاء على مـا سبق لا نغلـو ولا نخطىء إذا وصفنا هذا النقد بأنه «نقد لا فني». وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية على نحو ما وضحت سـابقاً. وليس تزيداً ولا فضولاً أن نذكّر بأن اكتشاف المنهج الملائم لدراسة مادة ما وتفسيرها يقتضي أولاً تحديد طبيعة هذه المادة المدروسة، وإلاّ فإن الفـوضى والانحراف والخطأ ستكـون المآل الكئيب الذي تـؤول إليه هذه الدراسة. وهذا هو المآل عينه الـذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على شعرنا القديم، فقد اندفعت هذه التطبيقات في غمـرة الفرح بالتجريب والتجديد والاكتشاف تدرس هذا الشعر ـ وهو مركّب معقّد كثيف ـ كما لو كان مزيجاً بسيطاً يمكن بيسر تحليله إلى عوامله الأوليـة دون أن يفسد، وقادها هـذا الدرس إلى تفريغه من مضمـونه الإنساني الحارّ المتجليّ تجلّياً راقياً. وأوغلت في الخطأ ـ على نحو ما لاحظ د. شكري الماضي ـ حين اتخذت القصيدة وسيلة لتأكيد نظرة الشاعر إلى العالم وأشيائه، أي حين قسرت القصيدة وطوعتها لخدمة فكرة المذهب، وكـان ينبغي عليها أن تبدأ من القصيدة لتكشف رؤيتها للعالم وأشيائه، فكشفت بذلك عن فهـم غير دقيق لطبيعة المادة المدروسة، وعن تصوّر غير دقيق أيضاً لوظيفـة المنهج. إن الشعر حيازة جمالية للعـالم، وليس تعداداً لأشيائه أو نظماً خـابياً لهذه الأشيـاء. وإن المنهج وسيلة وطـريقـة للتحليل والتفسير ولذا لابـد من

ملاءمته لهذه المادة التي يعالجها واصفاً ومحللاً ومفسراً، وليس وسيلة لتأكيد فكرة قائمة في الذهن، إنه وسيلة لاختبار الفروض العلمية لا لتأكيدها بأي ثمن، ولو كان هذا الثمن تزييف المادة المعالجة وتغيير طبيعتها.

وكان من جملة هذا الحصاد المرّ الذي حصدته هذه الدراسات حكمها على هذا الشعر بالخمول والعقم ــ وهي تريد فيما تزعم أن تبث نسغ الحياة في عروقه ـ حين قرأته هذه القراءة المكتملة التامةالوفاء، فحولته إلى «رموز» جامدة صلدة لا يزيدها الزمن التاريخي إلا صلادة وانكماشاً على ذاتها، فهي أشبه «بالكليشيهات» التي نضب منها ماء الحياة. وقد اعترى هذه التطبيقات قدر من عدم الدقة في فهم النصوص الشعرية أو من الالتواء بهذا الفهم، وانبنى على هذا الخلط والالتواء أحكام تعزّز هذا النقد فازداد الأمر بلبلة واضطراباً.

وبعد هذا كله، بل قبل ذلك كله، أين يقع هذا النقد من النقد الأسطوري الذي أرسى أصوله وبناه أصحابه الغربيون؟ لقد لاحظ د. الغذّامي مرّةً ــ وهي ملاحظة دقيقة ـ أن في نقدنا الراهن بمذاهبه المختلفة مقادير من شخصيات نقادنا وثقافاتهم تفوق ما فيه من أصوله الأولى، قال: «وأنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحوّلات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة، وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.

إن البنيوية والتشريحية والسيمولوجية لدى كتابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية. وربما أقول ـ بلا تحفظ ـ إن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية المأثورة بالوعي العام»[(١٦٥)].

إن انطباع المذاهب والفلسفات بطوابع الشعوب التي تنتقل إليها من الحقائق المقرّرة في تاريخ الفكر والحضارات، وليس يعرف التاريخ فلسفة كبرى انتقلت من حضارة إلى حضارات أخرى دون أن تطبعها شعوب هذه الحضارات بطوابعها القومية، وتمنحها مذاقاً خاصّاً وسمات متميزة. ولكن تطوير هذه الفلسفة أو ذلك المذهب النقدي الذي هو تعبير عنها يقتضي أمرين: معرفة ثقافتنا وأصولها معرفة دقيقة، ومعرفة ذلك المذهب أوالفلسفة معرفة استيعاب وتمثل وامتلاك ونقد،

وإلاّ فإننا سنضيع في غِمار التجريب و«التلفيق». وقد بدا لي أن في نقدنا الأسطوري لشعرنا القديم مقداراً بل مقادير ضخمة من هذا «التلفيق» تفاقمت حتى عفّت على أصوله الأولى. وآية ذلك موقف هؤلاء النقاد من هذه الصور التي تتكرر في هذا الشعر كصورة المرأة والثور الوحشي وحمار الوحش وغيرها، فقد سمّوا هذه الصور صوراً نمطيّة، وفهموها فهماً بعيداً كل البعد عن مفهوم «الصور النمطية» التي تنتجها «الأنماط الأولية أو العليا» التي تحدّث عنها «يونج» وطبّقها «فراي» في النقد، و«إلياد» في دراسة الأديان، وآخرون من أصحاب هذا المذهب. بل هم قد فعلوا ما يوشك أن يكون نقيضاً لهذا المفهوم حين مضوا يتعقّبون فُتات الحكاية ويجمعونه ليصنعوا منه حكاية أسطورية ذات محتوى واحد لا يتغيّر، وظنوا أن تكرار المحتوى أو أجزاء منه يشكل صورة نمطية، فكشفوا بذلك عن تصوّر مغلوط لمفهوم «الصور النمطية» لأن هذه الصور شكلية صرف لا تتحدد بالمضمون بل تتحدّد بالشكل. إنها تلك الصور الكونية المعبّرة عن أغوار النفس البشرية السحيقة، والمتوّلدة عن «الأنماط العليا» التي يرثها كل إنسان من جنسه البشري، فكل «يوتوبيا» تسعى لخلق ساحة نفسية مهيّأة للسعي والعمل من أجل استعادة العصر الذهبي هي صورة نمطية تكرّر صورة عدن، ووفقاً لهذا التصور تكون جمهورية أفلاطون، وشيوعية ماركس، والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرّر الصورة الأولى على الرغم من اختلاف هذه الصور اختلافاً هائلاً في مضامينها. وتكون كل رحلة إلى العالم الآخر يعقبها الانبعاث من جديد صورة نمطية كرحلة السندباد، أو رحلة «أوليس» إلى بيت الموتى، أو دخول «يونس» عليه السلام في بطن الحوت، أو إلقاء «يوسف» عليه السلام في البئر أو. . . فهذه كلها صور استعارية للموت، وهي صور نمطية شكلية صرف على الرغم مما بين مضامينها من اختلاف وفرق. ويتضح بجلاء باهر من الأسطر السابقة التباين الضخم في مفهوم «الصور النمطية» بين نقاد شعرنا القديم ونقاد الأسطورة في الغرب. لقد فهم الباحثون في شعرنا القديم «التكرار» في الموضوعات الشعرية أو في الصور الجزئية فهماً مغلوطاً حين ظنوا أنه «صور نمطية» بمدلولها الذي أرساه وأصّله أصحاب المذهب الأسطوري في الغرب، وغرب عنهم أن مصطلحات أيّ علم هي تاريخ هذا العلم.

وعلت موجة «التلفيق» حتى ابتلعت في جوفها بقايا هذا المذهب النقدي، فلم يخطر ببال أحد من هؤلاء الباحثين الأفاضل أن يسأل عن طبيعة النماذج الأسطورية التي رآها في هذا الشعر: أهي أساطير غير منزاحة أم هي نماذج أسطورية في عالم قريب من التجربة البشرية أم . . . ؟ فكأنما قد غاب عنهم أن نقاد الأسطورة في الغرب لم يسووا بين الأدب والأسطورة حين حاولوا ربط هذا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية، بل فرّقوا بينهما تفريقاً واضحاً يتمثل بمفهوم «الانزياح»، فالأدب ـ في مفهوم أولئك الغربيين ـ أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية، ووظيفة النقد معرفة هذا الانزياح.

ولم تظفر بعض قضايا هذا النقد المعقّدة باهتمام الباحثين العرب، فأصمّوا آذانهم دونها، واستغشوا ثيابهم، فلم نجد أحداً منهم يتحدث من قريب أو بعيد عن «أنماط التحول» أو عن بعضها في هذا الشعر، فلم يتحدثوا عن نمط «المخادع» أو عن نمط «الطفل» أو عن غيرهما من الأنماط، فهل كان هذا الشعر خالياً من هذه الأنماط وفقاً للتفسير الأسطوري؟ وصاح بهؤلاء الباحثين صائح عجول، فاندفعوا يتدافعون بالمناكب والأيدي في درب شائك عسير لا يعرفون ريثاً ولا أناة، ولم يتوقف واحد منهم ـ ما عدا د. إبراهيم عبدالرحمن في مواطن يسيرة ـ ليلقي النظر على هذه القصيدة أو تلك بوصفها بنية مغلقة تتضافر أجزاؤها وتتضامّ لتعبّر عن «مقولة» واحدة بعبارة د. إبراهيم نفسه. بل مضوا يتحدثون مسرعين عن جزء من هذه القصيدة أو تلك مغفلين بقية أجزاء القصيدة إغفالاً تامّاً فكأنها فُضلة لا تستحق النظر! وهكذا تمزّقت القصائد بين أيديهم شرّ ممزق، وغدا الشعر الجاهلي في هذا الموكب الأسطوري المهيب رذايا تستودع في الطريق إلاّ نتفاً يسيرة منه مجموعة على عجل من هنا وهناك تعلّقها الآلهة المنبعثة من مراقدها على أعراف خيولها المطهمة دلالة عليها ليس غير. . . وما أكثر ما فُهمت هذه «النتف أو البقايا» فهماً ملتوياً غريباً تنقصه الدقة ويعوزه الصواب! لقد ذبحوا الشعر من الوريد إلى الوريد، وطاروا إلى أساطيرهم يستظلون ظلالها الوارفة، ويحلمون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريش وذهب وحرير!

قد يُدرِكُ المتأنّي بعضَ حاجتِهِ
وقد يكونُ مع المستعجلِ الزّلَلُ

الهوامش

(١) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. دار المناهل ـ بيروت ١٩٨٧م
(٢) لمزيد من المعلومات حول نظرية «فراي» انظر الفصل الخاص بـ «نظريات الأساطير» من الكتاب المذكور. ترجمة: حنا عبود.
(٣) لمزيد من المعلومات حول آراء «يونخ» وعلاقتها بالأدب، وحول الأنثربولوجيا الثقافية، انظر «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي».
(٤) شكري عياد: موقف من البنيوية ص: ١٩٦، مجلة فصول. العدد الأول.
(٥) إمرسيا إلياد: الدنيوي والمقدس ص: ٩.
(٦) المرجع السابق: ص: ١٢.
(٧) المرجع السابق: ص: ١٤٣.
(٨) المرجع السابق: ص: ١٨٩ وما بعدها.
(٩) المرجع السابق: ص: ١٩٠.
(١٠) المرجع السابق: ص: ١٢٦ وما بعدها.
(١١) المرجع السابق: ص: ١٩١ وما بعدها.
(١٢) الأسطورة: ك. ك. راثفين. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص: ٩.
(١٣) المرجع السابق: ص: ١٠ و ١١ و ٥٩ ومواطن أخرى.
(١٤) المرجع السابق: الفصل الأول «الأساطير والنظريات الهومرية».
(١٥) المرجع السابق: ص: ٩٣.
(١٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: ١٢١.
(١٧) مرجليوث: أصول الشعر العربي.
(١٨) الصورة الفنية ص ١٢٣ وما بعدها.
(١٩) المصدر السابق: ص: ١٢٧.
(٢٠) المصدر السابق: ص: ١٤٠.
(٢١) المصدر السابق: ص: ١٤٣.
(٢٢) شرح أشعار الهذليين: شعر أبي كبير الهذلي ق: ص: ١١١. الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٣٨٥ ـ ١٩٦٥م.
(٢٣) الصورة الفنية: ص: ١٥٧.
(٢٤) المرجع السابق: ص: ١٥٧.
(٢٥) نصرت عبدالرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان/ الأردن ١٩٨٥م.
(٢٦) المرجع السابق: ص: ١٤٨.
(٢٧) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٧٩.

(٢٨) المرجع السابق : ص : ١٨٦ .
(٢٩) شرح أشعار الهذليين : ق ص : ٦٣ .
(٣٠) المصدر السابق : ق ص : ٣٤ .
(٣١) المصدر السابق : ق ص : ٣٤، ص٤٤ ، ص٨٢، ص٨٦، ص٩١ ، ص١٤٦ .
(٣٢) المصدر السابق : ق ص : ٥٠ .
(٣٣) شعر أبي ذؤيب الجاهلي : ص : ١٨٧ .
(٣٤) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . دار الأندلس . بيروت ط٢ . ١٩٨١م .
(٣٥) المرجع السابق : ص : ٨٧ .
(٣٦) المرجع السابق : ص : ٩٩ .
(٣٧) المرجع السابق : ص : ١٠٣ .
(٣٨) المرجع السابق : ص : ١٢٤ .
(٣٩) المرجع السابق : ص : ١٢٥ .
(٤٠) المرجع السابق : ص : ١٣٠ .
(٤١) المرجع السابق : ص : ١٣١ .
(٤٢) انظر وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية : قصة الثور الوحشي .
(٤٣) المرجع السابق : الموضع نفسه .
(٤٤) الصورة في الشعر العربي : ص : ١٢٨ .
(٤٥) المرجع السابق : ص : ١٣١ .
(٤٦) المرجع السابق : ص : ١٣٤ .
(٤٧) المرجع السابق : ص : ١٣٤ وما بعدها .
(٤٨) المرجع السابق : ص : ١٣٥ .
(٤٩) المرجع السابق : ص : ١٣٦ .
(٥٠) المرجع السابق : ص : ١٣٧ «الهامش» .
(٥١) سورة النحل . آية : ٥٨ و ٥٩ .
(٥٢) سورة الإسراء . آية : ٣١ .
(٥٣) الصورة في الشعر العربي : ص : ١٣٨ .
(٥٤) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(٥٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(٥٦) المرجع السابق : ص : ١٤
(٥٧) المرجع السابق : ص : ١٤١ وما بعدها .
(٥٨) المرجع السابق : ص : ١٤٤ .
(٥٩) المرجع السابق : ص : ١٤٤ وما بعدها
(٦٠) المرجع السابق : ص : ١٤٥ .
(٦١) المرجع السابق : ص : ١٤٤ .
(٦٢) المرجع السابق : ص : ١٤٩ .
(٦٣) المرجع السابق : الصفحة نفسها .

(٦٤) الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية ط٢ . ص : ٢٥٨ .
(٦٥) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي . مجلة فصول .
(٦٦) الشعر الجاهلي : ص : ١٢ .
(٦٧) المرجع السابق : ص : ٧١ .
(٦٨) المرجع السابق : ص : ٢٧٥ .
(٦٩) المرجع السابق : ص : ٢٦٨ .
(٧٠) المرجع السابق : ص : ٢٧٨ .
(٧١) المرجع السابق : ص : ٣١٦ .
(٧٢) الرحلة في القصيدة الجاهلية . الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية .
(٧٣) الشعر الجاهلي . ص : ٣٢١ ، وانظر ص ٣١٩ .
(٧٤) مجلة فصول المجلد الثالث ص ١٣٣ وما بعدها ، وانظر الشعر الجاهلي ص : ٣٣٠ وما بعدها .
(٧٥) المرجع السابق : ص ١٣٢ .
(٧٦) الشعر الجاهلي : ص ٣٢٢ .
(٧٧) المرجع السابق : ص ٣١٦ .
(٧٨) فصول ، المجلد الثالث .
(٧٩) المرجع السابق : ص : ١٣١ .
(٨٠) الشعر الجاهلي : ص : ٣٣٥ وما بعدها .
(٨١) فصول ، المجلد الثالث .
(٨٢) انظر القصيدة في المفضليات ، وديوان الشاعر : صنعه د . ناصر الدين الأسد ، معهد المخطوطات بالقاهرة ، ومختارات من الشعر الجاهلي : أحمد راتب النفاخ طبعة دار الفكر بدمشق .
(٨٣) فصول ، المجلد الثالث .
(٨٤) المرجع السابق : ص : ١٣٧ .
(٨٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(٨٦) ديوان الأعشى . شرح وتعليق د . محمد محمد حسين . نشر مكتبة الآداب بالجماميز . القصيدة رقم «٣٩» .
(٨٧) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
(٨٨) ديوان الأعشى . ص : ٢٥٠ .
(٨٩) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
(٩٠) الصورة في الشعر العربي . ص : ٦٨ .
(٩١) المرجع السابق . ص : ٦٥ .
(٩٢) المرجع السابق : ص : ٦٦ .
(٩٣) مواقف في الأدب والنقد ص : ١٠٦ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠م .
(٩٤) المرجع السابق . ص : ١٠٧ .
(٩٥) المرأة في شعر الأعشى ، دار الصدر لخدمات الطباعة ١٩٨٧م .
(٩٦) مواقف في الأدب والنقد . ص : ١٠٧ .

(٩٧) المرجع السابق: ص: ١١١ .
(٩٨) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم. ص ١١٥ . فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م.
(٩٩) المرجع السابق: ص: ١١٨ .
(١٠٠) المرجع السابق: ص: ١١٨ وما بعدها.
(١٠١) المرجع السابق: ص: ١٢٣ .
(١٠٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١٠٣) المرجع السابق: ص: ١٢٤ .
(١٠٤) المرجع السابق: ص: ١١٩ وما بعدها.
(١٠٥) المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السادس ـ المجلد الثاني ـ الكويت ١٩٨٢م.
(١٠٦) المرجع السابق: ص: ١٠٨ .
(١٠٧) المرجع السابق: ص: ٨٠.
(١٠٨) نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. الباب الأول (ص: ٧ـ٤٣) دار الفكر. مكتبة الخانجي.
(١٠٩) المرجع السابق: ص: ٨٥.
(١١٠) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١١١) أرنست فيشر: الاشتراكية والفن: ص: ٢٣ .
(١١٢) المرجع السابق ص: ٢٨ .
(١١٣) المرجع السابق: ص: ٥٥ .
(١١٤) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ١٠١ .
(١١٥) المرجع السابق: ص: ١٠٣ .
(١١٦) المرجع السابق: ص: ٩١ ـ ٩٣ .
(١١٧) المرجع السابق: ص: ١٠٠ .
(١١٨) المرجع السابق: ص: ٩٩ .
(١١٩) انظر على سبيل المثال لا الحصر: البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. مصطفى عبداللطيف الجاووك: المرأة في القرن الأول للهجرة. رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى جامعة الإسكندرية. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية (الباب الثاني خاصة).
(١٢٠) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة. ص: ٨٦.
(١٢١) تاريخ الشعر العربي: ص: ٤٥ .
(١٢٢) رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، فصل «أصول وتقاليد».
(١٢٣) المرجع السابق: ص: ٨٠.
(١٢٤) العنكبوت، الآية: ٦١ .
(١٢٥) العنكبوت، الآية ٦٣ .
(١٢٦) الزمر، الآية ٣٨.
(١٢٧) مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي: ص: ٦٠ وما بعدها.
(١٢٨) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ٨٧.
(١٢٩) المرجع السابق: ص: ٩٥ .

(١٣٠) المرجع السابق، الصفحةنفسها .
(١٣١) الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري». دار المعارف، ١٩٨٦م ط١ .
(١٣٢) المرجع السابق: ص: ٨٦ .
(١٣٣) عبدالملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب. ص: ٢٦، الدار التونسية للنشر ١٩٨٩م.
(١٣٤) المرجع السابق: ص: ٢٧ وما بعدها.
(١٣٥) محمد عصفور: روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي. بحث مقدم لدورة الشابي الرابعة في فاس ١٠ـ١٢/ ١٩٩٤م.
(١٣٦) نقلاً عن المرجع السابق.
(١٣٧) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧.
(١٣٨) انظر: علي سامي النشار: نشأة الدين.
(١٣٩) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧ و ١٠٤ و ١٠٥ .
(١٤٠) المرجع السابق: ص: ١٠٤ .
(١٤١) المرجع السابق: ص: ١٠٤ .
(١٤٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي: ص: ٤١٥ . الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف.
(١٤٣) الأنبياء: آية: ٥ .
(١٤٤) الصافات: آية: ٣٦.
(١٤٥) الطور: آية: ٣٠.
(١٤٦) الحاقة: آيات: ٣٨ـ٤٢ .
(١٤٧) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة «شعر» تحقيق: صفوان داوودي. ط١، ١٩٩٢م، دار القلم. دمشق.
(١٤٨) الشعر الجاهلي: ص: ١٠٥ .
(١٤٩) المرجع السابق: ص: ١١٠ .
(١٥٠) المرجع السابق: ١٢٥ .
(١٥١) المرجع السابق: ص: ١٢٧ .
(١٥٢) ديوان مجنون ليلى. جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فرّاج. مكتبة مصر. بلا تاريخ.
(١٥٣) الشعر الجاهلي: ص: ١٤٢ .
(١٥٤) المرجع السابق: ص: ١٦٢ .
(١٥٥) المرجع السابق: ص: ١٦٤ .
(١٥٦) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١٥٧) المرجع السابق: ص: ١٦٦ .
(١٥٨) المرجع السابق: ص: ١٦٧ .
(١٥٩) المرجع السابق: ص: ١٦٨ .
(١٦٠) المرجع السابق: ص: ١٦٩ .
(١٦١) المرجع اسابق: ص: ١٧٠ .
(١٦٢) المرجع السابق: ص: ١٧١ وما بعدها. ،
(١٦٣) المرجع السابق: ص: ١٨٠ .
(١٦٤) شكري الماضي: «من إشكاليات النقد العربي المعاصر»، بحث مخطوط وقفت عليه منذ سنوات، وأظنه نشر في مجلة الاجتهاد البيروتية.
(١٦٥) ثقافة الأسئلة ص: ٢٠٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي ١٤١٢ـ١٩٩٢م.

الباب الثاني

محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم

المدخل : أغراض أم رموز؟

الفصل الأول : رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

الفصل الثاني : رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة



المدخل

أغراض أم رموز؟

ما أكثر المتحمسين لأدبنا القديم! وأكثر منهم الهاجعون في ظلاله، وقد رزق هؤلاء وأولئك قدرا وفيرا من اليقين الهادئ المطمئن، وأقدارا من الغبطة الكاذبة والفتنة بوساوس النفس. ولم تفلح موجة الحداثة ـ على اختلاف منابعها وشواطئها، وهو اختلاف ليس باليسير ولا الهين لمن ينعم النظر ـ في بناء ذائقة شعرية جديدة تفوق الذائقة الشعرية القديمة أو ترثها. وأمست حالنا في النقد والأدب ـ كحالنا في وجوه حياتنا الأخرى ـ مزيجا متداخل العناصر، ومتفاوت السمات، تتقارب ملامحه حتى تتآخى أو تتجانس حينا، وتختلف حتى تتقاطع وتتدابر أغلب الأحيان. وتلف المرء حيرة مُرّة غامضة وهو يتأمل صورة الحياة العربية الراهنة، فإذا هي قطعة من «الموزاييك» عبثت بها يد الدهر العابثة الماكرة فنسخت ما فيها من تجانس وانسجام، وأحالتها أشتاتا متداخلة لا تعبر عن الوحدة بقدر ما تعبر عن الخلخلة واهتزاز منظومة القيم. وليست المشكلة في الخلخلة والاهتزاز ـ فهاتان سمتان جوهريتان من سمات المجتمعات في مراحل التحول والانتقال ـ ولكنها في عمق الخلخلة وشدة الاهتزاز واستمرارهما مما ينذر بالتحلل والتفتت أكثر مما يرشح للتماسك والوحدة. ولست أريد أن أستكثر لهذا الحديث المقاصد، بل أريد أن أصرفه عما لا ينبغي له إلى أمر النقد والأدب، فليست حياتنا الأدبية الراهنة سوى تعبير رمزي عن وجوه حياتنا الأخرى. وليس يصح ـ وفاء بحق المنهج ـ أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كانا نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى. ووفاء بهذا الحق ـ قبل غيره ـ كانت تلك الإشارة السابقة.

***

لقد استطاعت تيارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السؤال ـ وهذا نصر كبير لها، ومكسب عظيم لنا دون ريب ـ فسرت في النفوس رغبة جديدة مغامرة لا تكتفي بإعادة اكتشاف العالم بل تصبو إلى صياغته من جديد. وكانت الحداثة في النقد والأدب ـ بغض النظر عن تقويمها الشامل الآن ـ وجها بارزا مضيئا من وجوه الحداثة العربية. ولكن هذه الحداثة الأدبية وقعت، إلا أقلها ـ وهي تنظر إلى شعرنا القديم ـ أسيرة مفارقة غريبة شكل لحمتها وسداها طرفان متباعدان هما التراث النقدي العربي والنقد العالمي المعاصر، فظهرت جهود نقدية ممتازة حاولت قراءة تراثنا الشعري القديم وهي تئن تحت وطأة المفارقة المذكورة. لقد كانت هذه الجهود مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جدا في القصيدة الجاهلية. وأسعفها في ذلك أيما إسعاف خبرتها النقدية الجديدة بما فيها من أدوات نقدية ومعرفية لا عهد للدرس العربي بها من قبل. وكانت هذه الجهود مأخوذة بحركة الشعر الجديد تغار عليها، وتنافح دونها، وتحس أنها الوجه النقدي لها قبل سواها، أو قل إنهما تنتميان إلى مشروع واحد هو مشروع «الحداثة» وتتبادلان حق الاعتراف بمشروعية الوجود، ولم يكن من هموم حركة النقد الجديد تأكيد حق الاعتراف بالقصيدة القديمة أو بمشروعية وجودها، فذلك حق مكتسب تاريخيا، ومتفق عليه عبر أجيال كثيرة متلاحقة. بل بدت القصيدة القديمة ـ بما تملكه من جلال الماضي وسحره الغامض وسطوته الجبارة على الشخصية العربية وتغلغله في بناء هذه الشخصية ـ منافسا عنيدا للقصيدة الجديدة. وبدا زمنا غير قصير للنقاد الجدد ـ وكثير منهم شعراء جدد ـ أن هذه المنافسة العاتية لا تحسم إلا بسجال مرير يدور على جبهتين: جبهة القصيدة القديمة وفيها تتكشف عيوب هذه القصيدة وعوراتها، وجبهة القصيدة الجديدة وفيها تبرز إيجابيات هذه القصيدة ومحاسنها، وهي ـ في كثير منها على نحو ماهو معروف وشائع ـ تكاد تكون نقائض تلك العيوب والعورات. وقد أسعف النقاد الجدد في هذه المعركة أيما إسعاف النقد العربي القديم والنقد العالمي المعاصر على حد سواء. أما إلى أي مدى استطاعت القصيدة الجديدة ـ ولما يمض على عمرها إلا أقل من نصف قرن ـ أن تحافظ على حيويتها وتجددها المستمر، وأن تكون بنجوة من عيوب أختها القديمة فذلك أمر آخر ليس هذا موطن الحديث عنه.

***

لقـد تورطت حـركـة النقد الجديـد، وهي تعـالج القصيدة العـربيـة القديمـة ، باقتراض جملة من الأفكار والمفاهيم المستمدة من النقد العربي القديم بدل أن تستمد هذه الأفكار والمفاهيم من القصيدة نفسها ، يدفعها إلى ذلك أمران :

أولهما : الرغبة ـ الصريحة أو المضمرة ـ في تأكيد عيوب هذه القصيدة .

ثانيهما : وعـورة القصيدة القديمة وكثـرة عثار الطريق إليهـا . وهي وعورة لا تأتي من جهـة واحـدة، بل تأتي من جهـات شتى ، فلغـة هـذه القصيـدة ـــ وهـذه أقل الصعوبات وعورة واعتياصـا ـ جافية كزة غريبة يفصل بينهـا وبين الحساسية اللغوية الجديـدة أزيـد من خمسة عشر قـرنـا من تطـور الحس اللغـوي . ومذاهب شعـرائنـا القـدامى في التصور والتعبير ـــ على كثـرة ما قيل وشـاع من انكشـاف معاني الشعـر القديم وقربها ـــ مذاهب غير واضحة ولا مكشوفة ، بل هي إلى الغمـوض أقرب وبه أمس رحما . وتقـاليد هـذه القصيـدة ـــ على كثرة مـا قـال فيها النـاس وحبّروا ـــ هي الغموض عينـه صرفا . وعـلاقة هـذه القصيدة بما درج النقـاد على تسميته «منـاسبة القصيـدة» ليست قريبـة المطلب أو سهلة المنـال . ومفهوم «أغـراض الشعر» مفهـوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقـدنا القديم عن الصواب وأشدها إيغالا في المغالطـة ، وأقواها تعبيرا عن النظـرة الجزئية الضيقـة وقصر النظر. وقل مثل ذلك أو قريبـا منه في أمـر المطالع والخواتم وطـرق التخلص من غـرض إلى غرض ـــ على حد تعبيرهـم أو تسميتهم ـ . بعبارة واحدة : إن القصيدة الجاهلية ـ خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الـدائرة بين أيدي النـاس ـ قصيدة مـراوغة دقت فيهـا آثار الصنعـة حتى خفيت ، فخدعـت كثيرا من القراء والبـاحثين، لا فرق في ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها . أو قل : إنها مـدينة الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعـد مدارسة طويلة وشقاء بالـغ . ولقد أخذت حركة النقد الجديد ـ إلا قليلا منهـا ـ هذه المفاهيم النقديـة الضيقة القاصرة ، واطمأنت إليهـا دون فحص أو مراجعة ، فـآلت إلى ما آل إليه أولئك المتحمسون والهاجعون في ظـلال تلك القصيدة من ضيق النظرة ومحدودية الـرؤية وهشيـم الحصاد . وقـد تكـون رغبة جـامحة أن يحاول المرء الحديث عن هـذه القضـايا النقدية جميعا ابتداء من القصيـدة القديمة نفسها لا من النقد الذي أقيم بناء عليهـا . ولـذا فإنني سأقصر القـول على مفهـوم «الغـرض الشعـري» سـالكـا سبيل

الانتقـاء، لا سبيل الحصر والاستقصاء، لعلي بـذلك أفلح في تصحيح هذا المفهـوم النقدي أو في تعديله وتنقيحه.

لا يخلو كتاب من كتب نقـدنا القديم ـ فيما أعرف ــ من التعرض الصريح لمفهوم «الغـرض الشعــري» أو من الإشـارة أو الإيماءة إليـه. ويتفـق أولئك النقـاد على أن القصيدة العربية المركبـة ـ بتعبير حازم القرطاجني ـ مكونـة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطلال والغزل ووصف الصحراء ومشهد الصيد والفخر والهجاء والمدح والحكمة وسواها.. ويتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بـالحديث عن الأغراض التي تتلـوه، أو تسبقه في القصيدة الـواحدة. بل هم يعقـدون الصلة بين القصـائد ـ مهما تبـاينت طبيعة وتصـورا ووظيفة وقائــلا وزمنـا ومكانا ـ حين يتحـدثون عن الغرض الواحد. وتتجلى هذه الصلـة ـ مضمرة كانت أو صريحة ـ بهذه الأحكـام النقديـة الجزئية التي تتناثـر على امتداد درب النقـد القديم. فهــذا أمـدح بيت، وذلـك أغـزل بيت، وذلـك أهجى بيت، والــرابع أحكم بيت وهكذا... وهـذا أوصفهم للمطر، وذاك أوصفهم للنـاقة وذلك أوصفهم للخيل، والرابع أوصفهم للخمر والحمر الوحشية وهكذا... وهذا أسبقهم إلى تقييد الأوابد، وذاك أكثـرهم تفننا في الاعتـذار، وذلك أوصفهم لربّـات الحجال، والـرابع مداحـة نواحة وهكذا... والحديث قياس. وليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضير، بل هي مطلوبة ونافعة، وقد أدت خدمة جليلـة لدراسة الشعر العربي ودارسيه. ولكن الذي يضير ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويلـه. إن أولئك النقاد لم يشعـروا ـ وهم يفـرقون مـا اجتمع، ويجمعون مـاتفرق ـ بأنهم قد عبثوا بـوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنهم قـد أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبـدلوه بها، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقـدية إلى الشعـر العربي يعـروها الضعف والفسـاد لأنها مناقضـة لطبيعـة هذا الشعـر ـ ولاسيما الجاهلي منـه ــ فلم ينظر شعـراؤنـا القدمـاء إلى هـذا الشعر بصفتـه «أغراضا أو فنونا» كما فعل نقاده، بل نظروا إليه بصفته «قصائد»، وليس يخفى مابين هاتين النظرتين من فروق شاسعة وعميقة. ولو كان الشعر الجاهلي، كما خيل لأولئك النقاد ــ أي لو كانت القصيـدة أغراضا متباينـة لا ينظمها ناظم نـابع من القصيدة

نفسها والموقف الشعري نفسه ـ لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناء بله التقدير الرفيع الذي نخصه به دونها حرج، ولكان الشعراء الجاهليون يعبثون بنا عبثا ماكرا لا نرتضيه. وإلا فما معنى أن يمدح شاعر ـ كما نكرر دائما دون حرج ـ فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال والظعن ـ كما فعل زهير مثلا في قصيدته المعلقة ـ لا رغبة في تصوير تجربة إنسانية عاشها بل رغبة في التفنن الشعري، وقضاء لواجب التقليد أو العرف الفني ـ كما نزعم؟ فهل كان زهير يريد إثبات قدرته الشعرية ثم لا شيء وراء ذلك؟ هل كان يريد الشعر للشعر أو الفن للفن ثم لا شيء وراء ذلك؟ ولو كان كذلك حقا هل كان يستحق منا كل هذا الثناء والإعجاب اللذين نستكثر منهما دون حذر أو احتراس حين نتحدث عنه؟ إن علينا أن نتذكر ـ ونحن نثير هذه الأسئلة أو المشكلات ـ أن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات ـ مهما أسرفنا في تصور فرديتها ـ إلا ذات اجتماعية؟

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن طرفا من القلق الذي نستشعره اليوم قد خامر نفوس بعض نقادنا القدماء، فحاولوا أن يلتمسوا تفسيرا لهذه التركيبة الغريبة من الأغراض الشعرية التي تكون بنية القصيدة العربية القديمة. وكان ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أول من سجل هذا الأمر فيما نقله عن بعض أهل العلم ـ كما يقول ـ وتابعه فيما ارتضاه وسجله آخرون كابن رشيق في «العمدة» وغيره. وعلى الرغم من أن ابن «قتيبة» كان يتحدث عن «قصيدة المدح» تحديدا، فقد فهم كلامه ـ في كثير من الأحيان ـ فهما غامضا فضفاضاً فاتسع ليشمل ـ لدى كثير من الدارسين ـ بنية القصيدة العربية القديمة عامة لا بنية قصيدة المدح وحدها. ولكن التفسير الذي نقله ابن قتيبة عن بعض أهل العلم وارتضاه لا ينقع الغلة ولا يشفي من القلق، فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة بأمور مستمدة من خارج القصيدة، بعضها اجتماعي وبعضها نفسي، فبدا الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح «كاريكاتورية» تذكرنا بشخصية البهلوان أو «الحوّاء» أو «المشعوذ المحتال»، وبدت القصيدة القديمة سلسلة من الشراك الخادعة يفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقر ـ ويستقر صاحبها معها ـ بين يدي الممدوح!

«قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، ، وأُلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزَّه للسماح، وفضَّله على الأشباه، وصغَّر في قدره الجزيل»[1].

ولست أعتقد أن هذا التفسير الذي سجله ابن قتيبة يقنع أحدا، أو يقع في النفوس موقع الاطمئنان، فهو ــ إضافة إلى ما قدمت من ملاحظات عليه ـ يجعل وظيفة الشعر محصورة في التكسب، ويجعل قصيدة المدح بنية معزولة مغلقة لا تكاد تتصل بالظواهر الاجتماعية الأخرى إلا بأوهى الأسباب ــ وليست قصيدة المدح الجاهلية كذلك ـ، ويجعل الشاعر ذاتا منكفئة على نفسها تصمُّ أذنيها، وتغمض عينيها، وتوصد أبواب القلب والروح، وتنكمش منغلقة في شرنقتها، فتنقطع عن حركة المجتمع وقضاياه ومخاوفه وأحلامه وشروطه التاريخية ــ وليس الشاعر الجاهلي كذلك ــ . ويبدو من العبث حقا أن يتحدث المرء عن الشعر ما لم يكن مزودا بمفهومات شمولية عن الحياة والإنسان وقضاياه الكبرى وموقع الفن من هذه الحياة ووظيفته فيها.

***

وعزّزت كتب الحماسة هذه النظرة الجائرة إلى الشعر. وحدث ذلك في زمن مبكر من تاريخ الحركة الشعرية العربية حين صنف أبوتمام حماسته المشهورة، ووزعها على الأغراض أو الفنون. ثم سار الآخرون في سبيله لا يكادون يحيدون عنها.

وحين جاء العصر الحديث ورث دارسو هذا الشعر هذه النظرة الجزئية الضيقة، ونـزلت من أنفسهم منـزلة الحقائق، ففاضت المكتبات بسيل من هذه الكتب التي عرضت لأغراض هذا الشعر ــ لدى كل شاعر على حدة، أو لدى شعراء عصر بكامله، أو لدى الشعراء في عصور متتابعة ـ بالدرس والتحليل حتى ليعد النص على بعض هذه الدراسات تزيدا لا وجه له، ففي الكتب الدائرة بين أيدي طلاب الجامعة وحدها مايكفي حجة ودليلا. وهكذا تمزقت القصيدة شذرات أشتاتا، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصّلها الشعراء، وعبث بها النقاد فأفسدوها. لقد كان هذا النهج في الدرس الأدبي هينا قريب المنال تغري سهولته بالاستزادة، ووجده كثير من الشداة والناشئة سبيلا ذلولا موطأة الأكناف، فجروا فيها طلقا. وتوجس عدد من كبار دارسي الشعر مما رأوا، وأحسوا إحساسا قويا ـ وإن يكن غامضا بعض الغموض ـ أن دراسة الشعر على هذا النحو ما هي إلا غثاء أحوى، فنفروا يؤسسون نظرة جديدة إلى الشعر تشكك في جدوى النظرة السائدة، وتكشف عورها وزيغها، وتدرس هذا الشعر بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية. ويعد كتابا د. مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي القديم، قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وكتاب د. لطفي عبدالبديع «الشعر واللغة»، وكتاب د. كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة» جهودا متميزة في هذا المضمار. والتفت د. يوسف خليف في كتابه «ذو الرُّمة: شاعر الحب والصحراء» التفاتة طيبة إلى مفهوم القصيدة في ديوان هذا الشاعر، كما التفت في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» إلى هذا المفهوم أيضا، ولكنه وقف بهذه الالتفاتة في منتصف الطريق حين رأى أن القصيدة العربية القديمة مقسومة مناصفة بين الشاعر والمجتمع، وليس يخفى مافي هذه الالتفاتة من أصالة وبصر بشعرنا القديم، ولكنها تحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. ورأى الدكتور جمال بن الشيخ ـ في محاضرة سمعتها منه ــ رأيا يقترب من رأي د. خليف فقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء سمّاها: الكتابة الذاتية والكتابة الكونية والكتابة الاجتماعية. وهذا رأي أصيل كسابقه، ولكنه ـ كسابقه أيضا ـ يحتاج إلى تنمية

وتطـوير وتجديـد. وحاول د. إبـراهيم عبدالـرحمن في كتابـه «بين القديم والجديـد»، ولاسيما في مقالتـه: «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» البحث عن وحـدة القصيدة العربية القـديمة، فأحسن أيما إحسان في إثــارة القضيـة/ المشكلة، ولكنه سلك في معالجتها مسلكا آخر يستحق حوارا أعمق وأطول مما تسمح به هذه الصفحات، وهذا ما فعلتـه في الباب الأول. ولكن هذه الجهـود النقدية الطيبـة كلها لم تفلح في تصحيح النظر إلى شعرنا القـديم، وأوشك أن يطويها في لجّته موج الدراسة «الغـرضية» الزاحف بين جدران الجامعات وخارجها على حد سواء.

***

وليست فكرة «الغرض الشعري» -بعد هذا كله- فكرة واضحة أو دقيقة، بل هي فكرة فضفـاضة يلفها الغمـوض، إذا استثنينا بعض الأغراض البـارزة كثيرة الدوران في الشعر كالأطلال والغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والحكمة. . . فهم يحشرون مثلا في هذه الأغـراض غرضا يسمونه «الوصف»، وهـم في هـذا يتابعون ابن رشيق في العمـدة، ويعنـون به وصـف الطبيعة وحيـوانها وطيرهـا. ولست أدري كيف يكـون «الوصف» غـرضا شعريـا واضحا محددا كما تـوهموا؟ إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنـا عن طبيعتـه المغـايرة لطبـائع الأغـراض الأخـرى، فهـو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني، ولكنه ـ خلافا لها ـ ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي. إنه ـ لو دققنا النظر ـ مسلك فني يسلكه الشعراء في أغراضهم الشعرية كلها. وهل مـن شك في أن الشعراء يصطنعون الوصف في الغزل والأطـلال والهجاء والفخـر والـرثـاء وسواهـا من أغـراض الشعـر كما يصطنعونـه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصـولها وحيوانها و. . . سواء بسـواء؟! وإلى أي غرض ينتسب نص قالـه صاحبه في أبنائه الصغـار الذين يخشى عليهم ختلة الدهـر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير، ويقوم على تربيتهم فيحسن القيام، ويحلم لهم بما يحلم الأب العطوف لأبنائه؟ وإلى أي غرض نرد نصا آخر يتحدث فيه صاحبه عن زهده في قومه، وانصرافـه إلى قوم آخرين من وحوش الصحراء كما في لاميـة العرب للشنفرى؟ ولـو أحب المرء أن يمضي في هـذه السبيل لـوجـد في الشعر الجاهلي وحـده طـائفـة ضخمة من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل تصنيف غرضي معروف.

ولعل الإنصاف يقتضي أن نذكر أن القدماء أنفسهم لم يطمئنوا إلى هذه القسمة الغرضية للشعر ـ وإن تداولوها ـ فهي أغراض يتداخل بعضها في بعض، وتندّ عنها موضوعات كثيرة تستدعي استحداث أغراض أخرى أو اصطناع تقسيم غرضي جديد. وليس أدل على ما أقول من أن أبا تمام ـ ولعله أقدم من حاول تصنيف الشعر في أغراض أو موضوعات ـ جعل الشعر العربي في حماسته عشرة أغراض أو أبواب، فلم تستغرق هذه الأبواب كل الشعر، بل فاته باب أو غرض جاهلي عريق هو «العتاب والاعتذار». وحاول قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» تصنيف هذا الشعر، فجعله ستة أغراض، ثم حاول بعقله المنطقي رد الشعر كله إلى غرضين اثنين هما: «المدح» و«الهجاء»، فأفسد من حيث أراد أن يصلح. وفعل الحسن بن وهب في كتابه «نقد النثر»، وابن رشيق في «العمدة» ما فعله سواهما أو قريبا منه، فلم يظفرا بغير ما ظفر به الآخرون، وبدا الشعر العربي مستعصيا على فكرة «الأغراض الشعرية» شامسا صعب القياد. وليست المحاولات الأخرى التي بذلها الباحثون رغبة في تصنيف شعرنا القديم كالشعر السياسي والشعر القبلي والشعر الموضوعي الذاتي أو الوجداني بأفضل أو أدق من المحاولة السابقة، فهي جميعا متداخلة وقاصرة. وإن لم يكن الأمر كما أقول، فليقل لي أحد ـ أي أحد ـ أين هو الشعر الذي يبرأ من ذاتية الشعر؟ وهل نتناسى أو نتجاهل أن الغيرية في الشعر هي ذاتية مقنّعة؟ وأين تنتهي حدود القبيلة شعريا وتبدأ حدود السياسة شعريا؟ وأين؟ وأين؟ وأين؟ إن الشعر لا يحد بأمور خارجة عنه إلا من باب التعسف تيسيرا للدارسين ولاسيما الناشئة والشداة، ولكنه يحد بأمور نابعة منه بوصفه نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن. وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقا ـ كان علينا أن نحترس، فلا نعبث بهذا الشعر ظنا منا أننا نؤدي له خدمة جليلة. فإذا دعت الحاجة، وألزمت الضرورة ـ وليس ثمة مفر من الضرورة والحاجة في دراساتنا ـ فليكن ذلك من أجل إضاءة القضية الأم لا من أجل طمسها ونسيانها. وليست تلك القضية إلا قضية «القصيدة» بصفتها وحدة متكاملة، كما وصلت إلينا من أصدق الروايات وأصحها مخرجا. ينبغي، إذن، أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات،

لا بصفته أغـراضا. وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقـولة كل نص ـ بعبـارة د. إبراهيم عبدالرحمن ـــ أي عن الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازتـه للعالم جماليا. وعلى كل دراسة تخفق في اكتشـاف «المقولـة» أو «الموقف» وترى ذلك أمـرا عسير المنال أن تكف عن ادعـاء قراءة النص. وليس هـذا الإخفـاق في الاكتشاف نـابعا من عجـز القراءة بـالضرورة، فربما كان بسبب هذا العجـز حينا، وبأسباب أمـور أخرى كثيرة أحيانا، فنحن لا نملك من أمور النصوص الجاهلية التي انتهت إلينا بطريقة الرواية ـ في الأعم الأغلب ـ ما نملكه من أمور نصـوصنا المعاصرة التي حفظها التدوين من كل عبث، ونحن لا نعـرف من المعلومـات المتصلـة بالنص الجاهلي وبيئتـه وزمانـه وقائله ما نعـرفه من المعلومات المتصلة بنصوصنـا المعاصرة. وسيمضي وقت طويل ـ في ظني ـ قبل أن نستطيع الحديث عن العصر الجاهلي حديثا تاريخيا دقيقا، فلا تزال صورة الحيـاة الجاهلية ـ ولاسيما الجاهليـة المبكرة ـ غامضـة أو كالغامضـة، ولا تزال نشأة الشعـر العربي وصـدر شبـابـه الأول يلفهما الغموض، ولا تـزال رواسب كثيرة مختلفة انحدرت إلى هـذا الشعر من الديانـات القديمة واللغات القـديمة تحتاج إلى مزيـد من البحث والتـدقيق والمراجعة، ولا تـزال بنية القصيـدة الجاهلية بأغـراضها المختلفـة الغـريبـة التي تأتلف داخلهـا، وبقيـودها الفنيـة الضخمـة مبعثـا للقلق والتسـاؤل ومعـاودة النظر. وإذن ليس مـن الإنصاف أو العلم أن نـرد الإخفـاق في الكشف عن مقولـة للقصيدة إلى علة واحدة هي علـة القراءة العاجزة أو النـاقصة. ولكن ذلك كله لا يعني أن يـد الدهر قـد عبثت بالشعر الجاهلي عبثا أفسده فليس يصلح بعـده، ولكنه يعنـي أن عددا من نصـوص هـذا الشعر قـد أصـابها ذلك أو مقاديـر كبيرة منه، وأن كثيرا من هذه النصـوص قد وصلت إلينا سليمـة من عوادي الدهر أو كالسليمة، وما علينا ـ إذا أردنا دراستها ـ إلا أن نصطنع الجد في أمرها.

ولعل هذا الجد الذي نشترطـه وندعو إليه في دراسة هذا الشعر يعنـي ـ في جملة ما يعنيه ـ أن يتـزود الدارس بخبرة الماضي وثقافة الحاضر معـا، لأن أية دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقـة بالشعر الجاهلي وظواهره وتياراتـه ومذاهبه في التصور والتعبير، أو تسقط من حسابها المعـرفة الأدبية الضخمة المعـاصرة، ستكون بالضرورة دراسة عرجـاء. وهو ـ أي هذا الجد ـــ يعني أن دراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطنع

مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل. وهذا يعني أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر. وليس هذا التأويل الذي ندعو إليه غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية، فلقد جنحت الدراسات القرآنية منذ عهدها المبكر لدى جميع الفرق الإسلامية ــ على تفاوت واضح بينها ـ إليه. ولعل أقدم إشارة إلى تأويل الأغراض الشعرية أو رمزيتها هي إشارة الجاحظ في كتابه «الحيوان» قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[٢]. ولا ريب في أن هذه ملاحظة ذات أهمية بالغة وخطر كبير، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي.

ويعد د. نجيب محمد البهبيتي رائد المحدثين في الالتفات إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة، فهو يتحدث عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقول: «ولا ريب في أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي»[٣]. ويتحدث عن القصة الغرامية فيقول: «وكل ما أريد أن أنبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي. أي إنها نوع من المجاز وليست حقيقة. والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم. ولا يزال كذلك إلى اليوم. وأقرب ما يحضرني من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالته الرمزية: شعر التصوف، ونواح النائحات»[٤]. ويتحدث عن الافتتاحية الغزلية فيراها صورة رمزية، يقول: «وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما

يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»[٥].

وأحس د. عبدالقادر القط في كتابه «في الأدب الإسلامي والأموي» بذوقه المرهف، وخصب تصوره لمفهوم الشعر، أن الأغراض الوجدانية في الشعر صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق، ولكنه آثر، لأسباب لم يذكرها، أن ينصرف عن متابعة هذه الملاحظات الذكية النافذة في القصائد القديمة المركبة، وراح يتابعها في قصائد العشاق العذريين.

وكان الأستاذ أحمد راتب النفاخ ـ رحمه الله رحمة المؤمنين الصادقين ـ شغوفا برمزية الأغراض الشعرية أيما شغف، ولكنه ـ أقولها بأسى صادق ـ لم يكتب فيها. وما أكثر الأيام التي أطال فيها النظر في لامية زهير بن أبي سلمى في «حصن الفزاري» وما أكثر ما ردد: لا أشك في أن زهيرا كان ينظر إلى «حصن» نفسه وهو يصور هذا المهر الأرن. وهو بذلك يشير إلى مشهد الصيد في القصيدة. وما أكثر ما طوينا الأماسي في تتبع صدور القصائد ورحيل الإبل نحاول أن نستشف ما فيها من رموز!

ولم تؤرق كاتب هذه السطور قضية في الشعر الجاهلي منذ بدأ اتصاله به قبل ما يقرب من ربع قرن كما أرقته قضيتان هما: وحدة القصيدة الجاهلية، ورمزية أغراضها. وقد حاول ـ على قدر الطاقة ـ أن يقدم رؤيته الخاصة لهاتين المشكلتين في الباب الثاني من كتابه «الرحلة في القصيدة الجاهلية». ولم تزده الأيام والخبرة إلا إيمانا بما فعل، فأنا لم أزل أعتقد أن كثيرا من الموضوعات الشعرية الجاهلية لم تدفع إليها ظروف البيئة وحدها، ولا فرضها العرف الشعري وحده، بل هي ـ على وجه التحقيق ـ موضوعات شعرية استمدها الشعراء من البيئة أو من الموروث، وراحوا يوظفونها للتعبير عن مواقفهم من الحياة، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في الحياة كانت تؤرقهم[٦].

***

وقد يكون من تمام النظر أن أختم هذا المدخل بقراءة نص جاهلي مشهور ذائع بين الناس هو قصيدة زهير بن أبي سلمى «المعلقة». ونص آخر من شعر البادية في صدر الإسلام.

ولقد أعرف أن دراسة نص من هذا الفيض الشعري الغزير لا تقوم شاهدا أو حجة لما قدمت من القول، ولذا فإنني سأعنى بدراسة النصوص وحدها في الفصلين القادمين.

يذكر مؤرخو الأدب أن زهيرا مدح بهذه القصيدة «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» بطلي السلام في تلك الحرب التي نشبت بين القبيلتين المتراحمتين «عبس وذبيان» فكادت تفنيهما. ولم تكد نار الحرب تنطفىء حتى ذرّ قرن الشر من جديد حين قتل أحد الخارجين على الصلح ـ وهو حصين بن ضمضم الذبياني ـ رجلا من عبس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف فاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فاشتد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمئة من الإبل معها ابنه، وقال للرسول: قل لهم: اللبن أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ما قال. فقالوا: نأخذ الإبل، ونصالح قومنا، ويتم الصلح فذلك حين يقول زهير «أمن أم أوفى... القصيدة. ويفهم من هذا الكلام أن النفوس لم تصف من شوائبها كل الصفاء، فقد أوشكت الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن زهيرا قال قصيدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقية من الماضي القريب، أو لنقل إن فكرة السلم لم تكن قد توطدت واستقرت، فلا تزال أشباح الحرب تناوشها ولو من طرف خفي. فكيف نعيد اكتشاف هذه القصيدة؟ وكيف نفهم مقولتها بعيدا عن مفهوم المديح المغالط؟ ولو كانت مقولة القصيدة مرتبطة بفكرة المديح لكان من العسير علينا أن نقيم بين هذا المديح وبقية موضوعات القصيدة من أطلال وظعن وتصوير للحرب وحكمة آصرة أو سببا، فكيف تغذّي هذه الموضوعات المختلفة فكرة المدح؟

إنني أعتقد أن القصيدة تتحدث عن فكرة «السلم» البهية المتألقة وعن فكرة «الحرب» التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس ونفس زهير على حد سواء ـ وهذه هي مقولة القصيدة ـ. وليس

من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة إلى هذه المقولة، فهي التي تغذيها، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا. فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثقل بالتوجع «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/ السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/ الحرب. ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد «ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم» رمزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة، أو هو «تعويذة» ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة. ولا يعتّم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فنرى الظباء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلفي أطلاءها ـ والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة ـ تنهض من كل جانب:

بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفةً
وأطلاؤها ينهضنَ من كل مجثمِ*

ويجب ألا نغفل عن هذه الحياة التي يصورها الشاعر، أو يحلم بها ـ فليس الشعر تصويرا للعالم الخارجي، ولكنه تعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر ـ إنها حياة خصبة خيّرة يظللها الود العميق، والشعور بالأمن والطمأنينة. أو قل هي حياة هذه الأمومة الحانية الولود بكل ما فيها من الخير والتواد والتعاطف. هل تظنني مسرفا إذا قلت: إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين «عبس وذبيان» بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسلام. أو هي صادرة عن هذه الأحلام. ويتداخل الصوتان من جديد -صوت الشاعر وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء- في جدل مثمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتماء والتوحد:

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حِجّةً
فلأيا عرفتُ الدارَ بعدَ تَوَهُّمِ

* العين: البقر، واحدها أعين وعيناء. الآرام: الظباء. خِلفة: إذا مضى فوج جاء آخر. أطلاؤها: صغارها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه.

ويمضي الشاعر فيقول لنا: أجل لقد عرفت تلك الديار، إنها ديار الأحباب، ويمتلىء حبا لهذه الديار وخوفا عليها، فيندّ عن شفتيه دعاء نابع من القلب محمل بالحب والخير والسلام. وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة مجسدة هذا الجيشان العاطفي بتنوعها الثّر الجميل بين ماض وأمر وخبر وإنشاء، وإنشاء موزع بين دعاء بالنعيم وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب!

فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعِها:

ألا عِمْ صباحا أيها الرَّبعُ واسلمِ

هل أخطىء إذا قلت: إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه ويناديه ويرجو أن يظلله النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتراحمتان اللتان مزقتهما الحرب والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان -صوت الشاعر وصوت الديار- في لحظة حب وكشف مدهشة بعد أن برئ صوت الشاعر من الوجع الذي كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من العجمة والوحشة والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام. ثم يخرج زهير إلى حديث الظعائن، فيزداد الأمر انكشافا ووضوحا، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام:

تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائن

تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ

علون بأنماطٍ عِتاق وكلَّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدمِ

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيق لعينِ الناظر المتوسّم

بكرنَ بكورا واستحرن بسحرةٍ

فهنّ ووادي الرسّ كاليد في الفمِ

جعلن القنـــــان عن يمينٍ وحَـــزْنَـــهُ
وكـم بـــــالقنــــــان مـن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ

وورّكن في السُّـــوبـــان يعلـــون متنَـــهُ
عليهـنَّ دلُّ النـــــــــاعــمِ المتنعّـمِ

كـأنَّ فُتـــاتَ العِهن في كـل منـــزلٍ
نـــزلـن بـــه حَبُّ الفنـــا لم يُحَطَّـمِ

فلما وردن الماءَ زُرْقـــــاً جِمامُـــــهُ
وضعـــنَ عِصيَّ الحاضر المتخيّـــم*

قد يكـون هذا الحديث تقليدا شعريـا ـ كما يقول كثير من الدارسين ــ بل هو كذلك حقـا ، ولكن المسألة لم تـزل معلقة ، فقد زادهـا أولئك الدارسـون تعقيدا حين رأوهـا تـرتبط بـالجماعـة ، لأن التقـاليـد لا يمكن أن تستمـر إلا في رحـاب الجماعة ، واقتربـوا بها من الحل خطوة أخرى في الوقت نفسـه . ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليـد الجماعية ترتبط بضرب من الـرؤى الجماعية ، وتعبر عن حلم ـ قد يكـون غامضا ـ مشترك بين أفراد الجماعة نفسهـا . وعلينا أن نتذكر أن أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللاوعي معا ، من الحاجة والخوف والأمن والألم والسعـــادة و . . . أو لنقل من الماضي بما فيـــه ومن الحاضر بكل همومه ومسرّاته ، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه . والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر أو الفن عامة .

---

* الظعائن : النسـاء في الهوادج . العلياء : ما ارتفع من الأرض . جـرثم : ماء لبني أسـد . وراد : لونها إلى الحمرة . مشاكهة : مشابهة .
الأنيق : المعجب . المتوسم : المتبصّر المتثبّت . القنان : جبل بني أسد .
الحزن : ما غلظ من الأرض . المحل والمحرم : العدو والصديق .
السوبان : واد . وركن : مِلْنَ . العهن : الصـوف المصبوغ . الفنا : شجر ثمـره حبٌّ أحمر وفيه نقطة سوداء ، وقيل : هو عنب الثعلب . لم يحطم : أراد أن حب الفنا صحيح ، لأنـه إذا كُسِرَ ظهر له لون غير الحمرة .
يقـال مـاء أزرق ، إذا كان صافيا . وضعـن عصي الحاضر المتخيم : معنـاه أقمن كما يطرح الذي لا يريد السفر عصاه ويقيم .

ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكأن هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردّها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب. ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتا يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة.

وأول ما يلفت النظر في ظعائن زهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي. وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين. وينبغي أن نتذكر أن كل نص شعري هو رسالة، وأن علاقتنا به هي علاقة حوار.

يبدأ زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده، والذي اختلف في تفسيره وتفسير أشباهه الباحثون: «**تبصر خليلي هل ترى من ظعائن**» فقال بعضهم في تعليل ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر: «إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، وقال بعضهم الآخر: إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلفوا في توجيه ذلك. فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار: ﴿ألقيا في جهنم كل كفار عنيد﴾. وقالوا تارة أخرى: إن الألف التي في الفعل ليست للتثنية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وأجري الوصل مجرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفا إلا في الوقف، كما في قول الأعشى إن صحت نسبته إليه: ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا. وكلا التوجيهين مردود: أما الأول فلأنه يوقع في اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد. وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر. وقد ذهب الزجّاج المتوفى في مطالع القرن الرابع الهجري سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن التثنية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة لملكين. والأمر الذي لا شك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة ــ يريد مقدمة الأطلال ــ إنما هو ميراث من الشعراء الأولين

المجهولين، ويعد تعبيرا طبيعيا عن ظاهرة طبيعية تـرتبط بها تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجـآتها. ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة(٧). وسواء أكان الخطاب لرفيق واحد أم لاثنين - وكلا الخطـابين موجـود في الشعر الجاهلي على امتـداد تـاريخه من امرئ القيس إلى ظهـور الإسلام، وقـد ظل الخطـابان يترددان على ألسنة الشعـراء حتى ظهـور حركـة الشعر الحديث ــ فقد خـرج الباحثـون إلى التعليل فأوعروا، ولم يأتـوا بشيء يذكـر. فليست القضية مـرتبطة بطبيعـة الحياة في الصحـراء، أو بقواعـد اللغة، ولكنهـا - في ظني - مرتبطـة بمفهوم الشعر بـوصفه رسالـة موجهـة إلى الآخر، لا فرق في أن يكـون واحدا أو اثنين أو أكثر، فزهير هنا - ككل الشعراء الذين استخـدموا هذين الخطابين - يوجه رسالـة إلى المجتمع، ويرمز لهذا المجتمع بـالصاحب أو الخليل. ونحن نتوقع ــ بناء على هذا التفسير - أن تتحـدث الرسالة عن قضية كبرى تشغل بـال المجتمع وتؤرقه.

إن زهيرا - ههنـا - يخاطـب المجتمع، ويحمله مسـؤوليته الأخلاقيـة تجاه هذه المسـألة الحيوية التي يتحدث عنها، ولذلك يبدأ حديثه بقوله «تبصر خليلي» ولفعل «التبصر» ههنا خطره، فهو - دون أن نتعسف - لا يختص بـالرؤية البصرية وحدها، على نحو مادرج الشراح على حصره، بل يتسع ليشمل «البصيرة» أيضـا. وهو، إذن، دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل. تـرى أليس من حقنا أن نسأل الآن: أيـة قضية هـذه التي تؤرق زهيرا، فيخاطب المجتمع بشأنها، ويحمله مسؤوليتها الأخلاقية، ويدعوه إلى أن يحكّم العقل في أمـرها؟ إنها ــ في ظني ــ قضية الحيـاة التي تهددها أشبـاح الحرب.

ويتداخل الواقع والحلم في هذا الحديث - كما يتـداخلان في كل شعر عظيم - تداخلا مدهشـا. أو لنقل إن الواقـع الذي عقّمه الممـدوحان من شرور الحرب يغـذي الحلم فنلتقي هـذه الظعائن المطمئنة الآمنـة الجميلة وهي تطـوي الطريق حتى تكـون تلك المياه الصافية الغزيرة موطنا لها ومستقرا. وليس من بأس علينا في أن ندقق النظر - أو نتوسم بتعبير الشاعـر نفسه - في رحلة هذه الظعائن، فلعل هـذا التوسم يكشـف لنا نقـاب الفن الجميــل عنهـا فتضيء الوجـوه، وتسفر الأسرار. ولعل أول مـا يلفت النظر هذا الانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص في قوله «**وكم بالقنان من محل ومحرم**»، فقد كان الشاعــر يتحـدث عن الظعائن، ثم انحـرف إلى الحديث عن أمر

لا علاقة له في الظاهر بهذه الظعائن ـ عن جبل القنان ـ، ولم يلبث أن عاد بعدئذ إلى حديث الظعـائن ـ النسق العـام ـ من جديـد. فهل لهذا الانحراف من دلالـة سوى لفت النظر؟ يقول الإخبـاريون إن بعض الذين خرجـوا على الصلح بين عبس وذبيان اعتصموا بجبل القنان. وإذن لم يكن تنكّب هذه الظعائن جبل القنان مصادفة، بل كان قصـدا، ولم يعد «جبل القنـان» مكانـا جغرافيا فحسب، بـل ولج مجالا وظيفيا جديـدا فأصبح رمزا لأشبـاح الحرب التي تهدد السلم، وأصبحت ـ بنـاء على ذلك ـ رحلة الظعـائن رمزا لحياة السلم التي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديـد. ولذلك ـ وحده ـ كانت هذه الرحلة آمنة مطمئنـة عامرة بالجمال وعابقة بالفرح، وهذا هو سر غياب بكاء الشاعر وتصوير لواعجه إثر الظاعنين ـ والبكاء عنصر أساسي في حديث الظعن عامـة، ولدى زهير في غير هـذه القصيدة خاصـة ـ، وهـذا يعني أن لعناصر الغيـاب في القصيدة دلالـة لا تقل أهمية ـ في كثير من الأحيان ـ عن دلالة عنـاصر الحضور. ولأن هذه الرحلـة رمز شعري لحياة السلم القادمة فإنها انتهـت شعريا هذه النهاية الطافحة بالخير والجمال.

«فلما وردن الماء زرقـــا جمامُــــهُ
وضعـــن عِصيّ الحاضرِ المتخيّـــم»

فقد خيمت هذه الظعائن قرب هذه المياه الغـزيرة الصافية التي لم يردها أحد من قبل فيعكر صفوها، لتبدأ حياة جـديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول «الماء» ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾. لقد انتهت الرحلة شعـريا، وبدأت واقعا وحقيقة. انتهت رحلة الحلم، وبـدأت رحلة الحيـاة، وهي رحلة تغـاير رحلـة الحياة السـابقة مغـايرة واضحة. وإنـه لما يلفت النظر حقا أن نرى هـذه الظعائن تتحول عن ماء «هـو رمز الحياة القديمة، حياة الحرب» إلى ماء آخر «هو رمز الحياة الجديدة».

«تحملن بـالعليـاءِ من فـوق جـرثم»، (وجـرثم مـاء لبني أسـد)

«فلما وردن الماء زرقـــا جمامُــــهُ
وضعـــن عِصيّ الحاضرِ المتخيّـــم»

وليس عبثا أن تكـون المياه التي وردتها ميـاها لم يـردها أحد مـن قبل، وألا تكون ملكا لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدؤون حياتهم الجديدة، وأن تكون المياه التي

تحملت عنهـا مياهها لبني أسـد ـ كما يقـول الشراح ـ. ونحن نعلم أن بني أسـد وبني تميم انضموا إلى قبيلة ذبيان، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عبس في هذه الحرب، ونعلم أيضا أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعـود جذعة هو من ذبيـــان. فليست هذه الميـــاه القديمـة، إذن، إلا رمـــزا للقبيلتين المتحاربتين ومن حالفهما.

ومما يلفت النظـر أيضا في رحلة هذه الظعـائن، ويؤكد رمزيتهـا، أن جمال هؤلاء الظاعنات ـ على فتنته ـ ليس مبذولا يراه كل الناس، ويتمتعون به، ولكنه وقف على «الصديق» والناظر «المتوسم»:

وفيهـن ملهى للصـــــديق ومنظـــــرٌ

أنيـقٌ لعينِ النـــــاظـــــرِ المتـــوسِّـمِ

فالأصـدقاء الـذين تملأ المحبة مابين جـوانحهم، لا الخصوم الـذين تملأ قلوبهم البغضاء، هم الذين يقوون على التمتع بهذا الجمال الفتّان ـ أو ما يرمز له ـ، والناظر «المتوسم» أي الناظر المتبصر ـ وفي القرآن الكريم: إن في ذلك لآيات للمتوسمين(٨) ـ لا الناظـر الكليل النظر أو المستعجل، هو الذي يصيب مـا يعجبه من هذا الجمال البهي ـ أو مـا يرمز لـه ـ، ولست أرتاب في أن هـذا الناظر المتـوسم هو ذلك الخليل الذي دعـاه الشاعر في أول حديث الظعن إلى «التبصر»، إنـه رمز لأولئك المصلحين والحكماء وذوي العقول الراجحة الذين يستطيعون أن «يتبصروا»، فتهديهم بصائرهم إلى مواطـن الخير وسبل الفلاح. أمـا أولئك الذين لم يـرزقوا عقـولا راجحة ولا بصيرة نـافـذة ولا عيونـا لماحـة فيحـول بينهم وبين رؤية ذلك الجمال والاستمتـاع بـه كلل وقطـوع. وإنه لمن المدهش حقـا أن تكـون تلك الكلل التي تحجب هـذا الجمال عن ذوي العقول الضعيفة، وتريه لذوي البصائر الثاقبة، كللا حمراء مشاكهة الدم:

علـــــون بـأنماطٍ عتــــاقٍ وكِلَّـــــةٍ

ورادٍ حـــــواشيهــــا مشــاكهـــةِ الـــدّمِ

هل أخطىء أو أسرف إذا ظننت أن هذه الصـورة مستمدة من عالم الحرب، وأنها رمـز لأشبـاح الحرب التي تغـوي الطائشين وأصحـاب النفـوس الضعيفـة، وتعمي

بصائرهم ، فـلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهائهـا . أما المصلحون الحكماء كـزهير وأمثـالـه فتنفـذ بصائرهـم إلى ما وراء هـذه الستـور الظـالمة ، إلى جمال هـؤلاء الفاتنات ، أو قل إلى هذا السلام الخيّر الظليل .

فإذا رأيت بعـدئذ هدوءا في القص ، وتتبعـا للجزئيات والـدقائق ، فـاعلم أنها نفس زهير الهادئة المطمئنة ، إلا قليلا ، التي حملته أو سمحت له بهذا التدقيق المتريث الهادئ .

لم يكن زهير عاشقا متيما إذن ، ولكنه كان مصلحا وداعية سلام انتدبته الإنسانية في عصره ليعبر عن أحلامها الغـامضة الأصيلة ، وخوفهـا الخصب الأصيل ، فإذا هو يتناول ـ بـروح الفنان المبدع ـ هـذا التقليد الشعري العريق ، كما تنـاول سابقه ، ليعبّر عن مشكلة كبرى تـؤرق حياتـه وحياة مجتمعـه هي مشكلة الحرب والسلم في مـرحلة مأزومة من تاريخ الشخصية العربية قبيل فجر الإسلام .

فإذا مضينا في قـراءة القصيدة كنا أمام هـذا الحديث الصريح عن الحرب وآلامها ومراحلها ، وجملـة من الأفكار أو الحكم المتصلة بها على نحو لا تصح فيـه المخالفة ، ولا ينفع الاجتهـاد . بيد أن في قسم الحكمـة أمرين يلفتـان النظر . أولهما هـذا البيت الذي يرى فيه بعض دارسي الشعر حشـوا لا مسوغ له ، فماذا تضيف كلمة «قبله» إلى معنى كلمة «الأمس» في قوله :

وأعلـمُ علمَ اليـــوم والأمس قبْلَـــهُ
ولكنني عـن علم مـــا في غـــدٍ عَـمِ

وقد يكون هذا الاعتراض صحيحا من وجهة نظر غير شعرية . ولكنه ـ من وجهة نظر أسلوبية ـ غير صحيح ، فهذا الحشو ضرب من العدول أو الانحراف عن المألوف يلفت النظر ، وهنا تكمن وظيفته ، فكأنما أحـس الشـاعر ـ قاصـدا أو غير قاصد ، لا فرق ـ أن لكلمة «الأمـس» أهمية خاصة ، فلفت نظرنا إليهـا لتكون موطنا للتبصر والاعتبار . وحسنا فعل ، فقد كان «الأمس» مضرّجا بـالدماء ، وحق له أن ينص عليه بطريقة لافتـة . ألم أقل غير مرة : إن أشباح الحرب تناوش فكـرة السلم في ذهن هذا الشاعر؟ وإنه يخشى على حلمه غدر الدهر؟

وثانيهما: هذا النسيج اللغوي الغريب على عصره حتى ليعد ـ هو الآخر ـ انحرافا عن اللغة الأدبية للعصر الجاهلي، وعلامة تستحق التأمل والتأويل. لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقابلة إسرافا لا تعرفه روح العصر، بل لا تعرفه روح العصر الذي يليه، ولم يشع هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتعقدها في العصر العباسي المتأخر، وذلك أمر منطقي، فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء، ولذا سيطر التشبيه على أدب العصر الجاهلي، وسيطرت الاستعارة على شعر المحدثين في العصر العباسي، وسيطر البديع وفنونه على أدب العصور المتأخرة وهكذا. . . وإذن ما الذي دفع زهيرا إلى الاستزادة من هذين الصبغين الفنيين اللذين لا ينتميان إلى روح العصر؟ بل إلى الإسراف فيهما؟ انظر مثلا:

فلا تكتمُنَّ اللهَ ما في نفوسِكمْ
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يَعلمِ

يُؤخَّرْ فيوضَعْ في كتابٍ فَيُدَّخرْ
ليوم الحسابِ أو يُعَجَّل فَيُنْقَمِ

رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطئْ يُعمَّرْ فيهرَمِ

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبلَهُ
ولكنني عن علم ما في غدٍ عم

ومَنْ يكُ ذا فضلٍ فيبخلْ بفضلِه
على قومِهِ يُستغنَ عنه ويُذممِ

ومن يغتربْ يَحسِبْ عدواً صديقَهُ
ومن لا يكَرِّمْ نفسَهُ لا يُكرَّمِ

ومهما تكنْ عند امرئٍ من خليقةٍ
وإن خالها تَخفى على الناس تُعلَمِ*

---

* خبط عشواء: معناه: تعشو فلا تقصد، فمن أصابته قتلته. جعل المنايا كناقة عشواء لا تبصر. الخليقة: الطبيعة.

وعلى هذا النمط من الأسلوب يمضي في حكمه كلها، فيفرض علينا الالتفات والتعليل.

ولعلي لا أخطئ إذا عللت ذلك بحالة الشاعر النفسية، فقد كان زهير ـ كما قلت مرارا ـ مسكونا بأمرين متناقضين هما: حلم السلم وهاجس الحرب. وكان الطباق والمقابلة ـ وكلاهما مكوّن من أمرين متناقضين ـ تجسيدا أسلوبيا مدهشا لحالة الشاعر النفسية، فكل منهما يجسد بنيويا ـ بغض النظر عن المضمون ـ حدّي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر.

***

قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا، ثم انقلبت الجفوة استغرابا والاستنكار خلافا، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة، إلى القبول أو الرضى الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة.

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل ـ وإن كان بعضه كذلك حقا ـ ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين: **المصدر الأول**: طبيعة الواقع العربي، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير، وخبر أسراره، فاستشعر اطمئنانا كاذبا وثقة بنفسه هشّة زائفة، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك، وتحمله عليه أسباب شتى. وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالب مجتمعا، لم تسر فيه روح العلم والصناعة المولعة بكشف المجهول وتجريب الجديد، باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل. إن لحظة «الدهشة» شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الشاقية، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة. نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف والتجريب والإبداع. ولا ريب

في أن قدراً من التطور قد أصاب هذا المجتمع في الآونة الأخيرة. والمصدر الثاني: الإنجازات الضخمة التي حققها عدد من كبار النقاد المهتمين بمفهوم «البنية»، وتطوّر هذا المفهوم تطورا باهرا لفت إليه الأنظار والأسماع والأفئدة جميعا. ولم تكن هذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين، ولكن وصولها إلينا كان إبانهما حقا. لقد احتدم النقاش حول البنيوية في مواطنها الأولى، وامتدت شرارة هذا النقاش وناره إلى مجتمعنا العربي، ورميت ـ قبل تطورها ـ بالعجز والقصور و«تهميش» التاريخ. فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مرجعه، واكتفت بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذه العناصر. وعجزت أن تفسر بنيويا الانتقال من بنية إلى أخرى، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة. ونسبت الأدب إلى اللغة «الأدب فن لغوي»، وهو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة.

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة. ورأى فيها بعض الباحثين منهجا شكليا يسمح بالمراوغة وعدم الالتفات إلى مشكلات المجتمع وقضاياه، وأمورا أخرى ليس هنا موطن الحديث عنها[٩]. ولكن نقادها جميعا أدركوا أهمية مفهوم «البنية» فراحوا يستأنفون النظر في هذا المفهوم، ويقيمون العلاقة، ويوطدون الأسباب بينه وبين مجاله الثقافي والاجتماعي حرصا على علاقة النص الأدبي بالواقع من جهة وعلى أدبيته من جهة أخرى. وأنجز النقاد الماركسيون كباختين ولوكاش وغولدمان إنجازات خصبة ثرية، بل باهرة الخصب والثراء في هذا المضمار، وأصبحت قضية «البنية والرؤية» من أهم قضايا النقد المعاصر[١٠].

***

لم أقصد بما قدّمت إلى الحديث عن «البنيوية» وتطورها، حتى وصلت على يد غولدمان إلى اجتماعية الإبداع الأدبي أو ما عرف بالبنيوية التوليدية. بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقه في دراستي لطرف من شعر الحنين في أدبنا القديم. وهو منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية. فليس النص الأدبي ـ على تميزه واستقلاله ـ بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية محيطة، أي هو بنية وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية

أخرى. إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا[١١]. أو قل: إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص[١٢]. وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات[١٣]. ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص، وتعيننا على الربط بينه وبين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له. وباختصار أقول: إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية. وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة. أو قل: إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله. ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يرفده ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب من صور وأخيلة وتراكيب[١٤]. وقد تخيرت لهذا المبحث - بل لهذه القراءة - نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والفاتحين الذين تصرفت بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها، وقوم غرباء لم يعرفوهم. وهو شعر وجداني عذب رقيق، يتوهج بالشوق، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة. شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صفاء الدمع وحرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن وصفاؤه، ولهفة المشتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر. شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الماس، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيباتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها وبهائها. وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة - والرجز، على ما نعلم أو على ما شاع عنه، ضرب من الشعر وعرٌ كزٌّ - قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى فغلبه الشوق الغلاّب، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه.

النص :

قال أعرابي :

دعِ المطايا تنسم الجنوبا

إن لها لنبأ عجيبا

حنينها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتىً كئيبا

يُسرُّ مما أعلنتْ نصيبا

لو ترك الشوقُ لنا قلوبا

إذن لآثرنا بهن النّيبا

إن الغريب يسعد الغريبا(١٥)

هذا النص قاله أعرابي مجهول في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، مرحلة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصية العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها القديمة ومنظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحياة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغامر بدخولها. ومما عمق حدة هذا التوزع انقلاب الحياة بالناس، وسرعة توالي الأحداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كافيا للتكيف الهادئ المتأني، فقد كان كل شيء يمضي بسرعة، وكان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هذا الوضع التاريخي القلق رهافة وانشطارا خروج أولئك العرب إلى أرجاء الدنيا الواسعة فاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة ـ درجنا على تسميتها مرحلة انتقالية ـ تخلخلت فيها منظومة القيم القديمة، فبدأت تفسح المجال لمنظومة قيم جديدة لم يبلُها المجتمع من قبل، وتغيرت فيها أنماط السلوك الاجتماعي، وغدا كل شيء في حالة صيرورة وانتقال. وإذن، أيضا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة والغربة. ويعرف قارئ الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضا، مكانة الإبل «المطايا» في حياة الإنسان العربي وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟! ويعرف قارئ هذا الشعر أيضا مكانة الفتوة «فتى» في حياة ذلك المجتمع وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ ولست أخطئ ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم «الفتوة» في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم «المروءة» الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن «امرأ» أي «فتى»(١٦).

وقد اكتسب لفظ «الغربة» دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معا(١٧).

وتظهر قراءة النص ـ وإن تكن قراءة عجلى ـ وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتهما، فاشتبكتا وتداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة «الغربة» التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجع العاصف.

وتستطيع القراءة العجلى أن تقسم النص ـ وفق نظرة شكلية صرف ـ إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (١ ـ ٤) ووحدة الفتى (٥ ـ ٨) ووحدة الغربة (٩) التي تتداخل فيها الوحدتان السابقتان تداخلا فذّا مدهشا يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوحدتين السابقتين أمرا مستحيلا، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي ـ بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى ـ، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه «الغريب».

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة، ولكنها تطورها وتنميها، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته. وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه.

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد «دع المطايا»، وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق، وأرقتهم بروق الحنين، وغالهم من أمر الغربة ما يغول.

فالتجريد «هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»(١٨).

ويتضمن التجريد ههنا ـ كما هوواضح ـ فعلا يقع على «المطايا»، ويقيد فعلها تقييدا مرتبطا بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب «**دع المطايا تنسم الجنوبا**» مما يجعل هذه الريح، أو هذا المكان فضاء شعريا يتجه إليه التجريد، وتنكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة ـ صاحبة التجريد ـ المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري، ويرمز له، ويدل عليه. ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه. فإذا مضينا نتتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه ـ وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويترجم عنها ـ وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة. وتمثل حركة الضمائر ـ والضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام والمتابعة ـ هذه السيطرة على النص (٢ ـ ٥ إن لها. . . . . إلا فتى كئيبا)، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميرا آخر ينافس ضمير المطايا، أو يلوح بجانبه. فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتا بيتا وجدنا البيت الأول تقريريا مباشرا (**إن لها لنبأ عجيبا**)، فهو يؤكد حالة أو خبرا بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن + لام التوكيد «المزحلقة» + التنكير الدال على الإبهام المطلق + الصفة)، فتظهر

الدلالـة في البيت دلالة إعلامية أو إخبـارية ذهنية. ولكن الشاعـر لا يعتّم أن يردف الإعـلام أو الإخبار الـذهني أو التقـرير بـالـوصف والتصويـر سعيـا منه إلى جـلاء الغموض الذي أحدثه التنكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها:

«حنينهـــا ومـــا اشتكـت لغـــوبـــا
يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا»

وتظهر في هـذين البيتين دلالة تصويريـة تبرهن صحة الخبر أو التقريـر السابق، وتغنيه بملامح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملامح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب. ويتضح من هـذه الألفـاظ أن تصـويـر الحالـة لا يتم في سيـاق القصيـدة المألوف أو المتوقع، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشـاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العـاطفي الضخم، وبذا ترتفع المطايا من المستـوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم، فتتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا، وتكتسب رويدا رويدا مـلامح إنسـانية واضحـة، ولحظة لحظة سـوف يغذي الشـاعر هـذه الملامح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى. وتظهر بداية توكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف «أن» المؤكد وحرف التحقيق «قد»: «**يشهد أن قد فارقت**.....» بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا.

ولعل ما تقـدم يدل دلالة واضحة على ظـاهرة شكلية جديـرة بالاهتمام، لأن الشكل أحـد مستـويـات المعنى، بـل هـو «أقصى حـالات التجـريـد، وأعلى نماذج التركيـز للمضمون»(١٩)، وهذه الظاهرة هي ـ على مستوى البنية ـ ظاهرة «تحول الأسلوب» من طبيعتـه الأولى إلى طبيعة غـزلية، وهي ـ على المستوى الـوظيفي ـ تعني تحولا في طبيعـة العلاقات القائمة بين الشاعر والمطـايا، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما، ويزيده ثراء وجمالا، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل.

ولا يلبث الشاعـر أن يعود إلى الصيـاغة التقريـرية المبـاشرة كما فعل في البيت الثاني سابقـا «إن لها لنبأ عجيبا، ما حملت إلا فتى كئيبـا»، فهذان البيتان متنـاظران من حيث تصور الشاعر للمعاني، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريرا مباشرا، ويؤكده بجملة من المؤكدات ـ هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقا: إن + لام التوكيد + التنكير + الصفة.

وهي في البيت الخامس «ما حملت إلا فتى كئيبـا» : أسلوب القصر + التنكير + الصفة ، مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية . ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيـذانا ببدء وحـدة المطايـا ، إن التقرير أو الإخبـار في البيت الخامس إيذان ببدء وحدة مستقلة ظاهريا .

ويبدو البيت الخامس جامعا ـ كمطلع الأرجوزة ـ المطايا والشاعر معا ، وهو جمع تشـد أواصره ظاهـرة القصر البـديعـة ههنا لأنها تـرشح لظهـور مزيـد من التقـارب والاندماج أو التوحـد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظـاهرة : المطايا والشاعر. ولا تلبث هذه الظاهرة أن تنحل أو تتجلى معنويا في البيت السادس «يسرّ مما أعلنت نصيبا» ، فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى ، فكلاهما محب مشتاق برّح بـه الهوى والحنين . ولكن هذه الوشيجـة الوجدانية العميقـة قائمة على أسـاس من «المخالفـة» بقـدر ماهي قـائمة على أسـاس من «التشـابه» ، فكـلا الطـرفين محب مشتاق يعصف بـه الحنين -وهذا هـو وجه التشـابه- ولكنهما بعـدئذ مختلفان ، فهـو «يسرّ» بعض ما في نفســه ، ويلوذ بـالصمت ويعتصم بـالكتمان قدر الطاقة ، وهي «تعلن» ما في نفـوسها وتبوح به ـ وهذا هو وجه المخـالفة ـ ، ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير ـ أي في المظهر السلوكي «يسر، تعلن» ـ عن التشابه بينهما يعمق مفهوم «التشابه» أو يكمله . بعبارة أصدق وأدق : نحن أمام حنين عام بعضه سرّي مكتوم ، وبعضه الآخر صريح معلن . فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة ، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه «يسر مما أعلنت» ، فعلى اسم الموصول «ما» يقع فعلا الإسرار والإعلان ، إنهما من جوهر واحد ، ولكنهما مختلفان في واقعهما السلوكي التعبيري ، فأحدهما سرّ مخبـوء والآخر معلن صريح . ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص ، فقد كـان كل فعل يستقل بمجاله النحوي ، ولم يسبق لهذه الأفعـال قط أن اشترك اثنـان منهـا أو أكثر في معمـول واحـد . ولكن الأمـر يختلف عن عهده في هـذا البيت ، فهذه أول مرة يتشابك أو يشترك فعـلان في موضوع واحد أو معمول واحد على نحو ما يتشابك أو يشترك صاحباهما .

وليس مبالغة ولا إسرافا أن نظن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين . ويتعمق هذان المفهومـان ـ مفهوما الشبه والمخالفـة ـ بمظاهر

لغوية أخرى، فبين الإسرار والإعلان طباق، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحا، والطباق - على ماهو معروف - بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة. وبين «يسر» و«أعلنت» تشابه آخر، فكلاهما «فعل». واختلاف آخر، فأحدهما «ماض» مسند إلى «المؤنث» والآخر «مضارع» مسند إلى «المذكر».

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة ومعقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم. وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلا ضديا، وليس عشوائيا، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظير إلى نظيره فيغنيه ويكمله. ولذا ليس غريبا أن يعلن الشاعر أنه لا يكتم كل شوقه بل يكتم «نصيبا» منه «**يسر مما أعلنت نصيبا**»، فأين البيت الثاني من هذا الشوق؟ ولمن باح به، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته، فأسرّ نصيبا منها، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزا وعمقا، فقد اكتشف الشاعر رابطا وجدانيا يوثق صلته بها، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رامز، بل غدا هذا التعبير صريحا أو قريبا من الصراحة.

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحة أو انكشافا حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا:

«لو ترك الشوق لنا قلوبا
إذن لآثرنا بهن النيبا»

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها، وسكت عن ذكر قلوبها. وها هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماما، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب. ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية مواربة أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل. ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهبت وتقطعت شوقا وحنينا؟

وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل ـ حين يشاركها الشوق والحنين والفراق وذهاب القلـوب ثم يبلغ به الموقـف أن يؤثـرها بقلبه لو أبقى لـه الشوق قلبا ـ لا يبقى من حيـوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي مـلامح إنسانية عميقة خـالصة، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما : الشاعر والمطايا .

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحـدة الوجدانية العميقة، قال : «إذن لآثرنا بهن النيبا»، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز المتوقع أو المأمول إلى حيز الـواقع الذي وقع وانتهى أمـره، فلم يقل «لكنّا نـؤثر. . . » . وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سـابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها!! فتأمل .

وليس يخفى مـا في هـذين البيتين من تغير لافت للنظـر في حركـة الضمـائر، فقـد عـدل الشاعـر عن ضمير المخاطب الفـرد أو الغائب الفـرد ـ وهما الضميران اللـذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا ـ أو المتكلم الفـرد ـ وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه ـ وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين «لنا ـــ لآثرنـا» . ولعل هذين الأمـرين معا ـــ الانتقال بين ضمائر الحضـور والغياب، والمتكلم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحـدة هي ذات الشـاعر ـــ يكشفـان عن قلق الشـاعـر وتوزعـه وتشعثـه النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منـذ مطلعه، والتي يحاول الشاعر الفرار والتخفف منها منذ مطلع النص أيضـا . ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حـالة فردية، بل يعبر عن المنـاخ الروحي والنفسي العام لأولـئك المغتربين في تلك المرحلة القلقة مـن حياة الإنسان العـربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمـة القلوب ـ وهي جمع كما نرى ـــ بدلا من كلمـة «قلب» . فإذا صرنـا إلى البيت الأخير من النص رأينـا الشـاعـر يتحـدث حديثـا تقريـريا مبـاشرا عن علاقـة الغريب بـالغريب، ومـواساة كليهما لصـاحبه، وسعادة أحدهما بالآخـر مكررا لفظ «الغريب» تكرارا يمنح البيت دفئا إنسـانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها الثرية . ويزيد هذا الدفء تـوهجا وجمالا، فيحـوله إلى تـواصل إنساني حميم هـذا التكرار اللغـوي الذي

يجسد تكرارا دلاليا لا يـؤكد الدلالة الأولى، ولا يميزها من الـدلالة الثانية، بل يجمع الدلاتين ويوحدهما، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا، وتصلح لهما معا.

ولقد قلنا سابقـا: إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية، فقـد تصورها العرب منذ امرئ القيس بل قبله، كما تصورها هـذا الأعرابي صاحب النص، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر والأحاسيس الغامضة. بيد أنه ليس من الفطنـة في شيء أن ننظـر إلى هذا الحديـث الذي يكتسي طـابع الحكمـة بمعـزل عن الأبيات السابقة له. حقا إن هـذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منهـا إنسانا سويا يحس ويتألم، ويحنّ ويحب، ويشقى و... و... إنسـانـا مفعما بـروح الإنسـانيـة؟ وإذن أحـد هـذين الغريبين هو المطـايا والآخر هو الشاعر. وهـذه الصياغة التقريرية الصـارمة هي ـ في حقيقتها ـ نتيجة لصياغة تصويرية فنية في النص، وليست تقريراً لفكرة ذهنية طارئة على النص، فقد رشّح الشاعر لهذه الحكمـة فيما تقدم، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتـا بيتا حتى اجتمعت لـه على هذا النحو من الـوضوح الباهـر والتقريـرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري، وبالتدرج في بنـاء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا.

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص، وتتويجا لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص. فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجـة لسعي الغـريب من أجل سعـادة الغـريب الآخر. وفي هـذا الاستنشـاق من السعـادة مافي استنشـاق ريح الأهل والأحبـاب. ولعل هـذه الصلة الـوثيقـة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا.

وهذه الحكمـة هي أيضـا الفكرة المهيمنة في النـص، أي هي نواتـه الدلاليـة، ولا يزيد النص على أن يكـون تكرارا معنويا وفنيا لهذه الفكـرة، أو ـ ولعل هذا أدق ـ تنمية وتطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجـدانية وتصويريـة ورمزية. وهـذا يعني أننا نرى «المطايـا» ههنا معادلا مـوضوعيـا للشاعـر ينهض بعبء التعبير عنه. فقـد أسقط الشاعـر تجربته

الـوجدانيـة على هذه المطـايـا فكانت مـرآة لهذه التجـربة، وخفف بـذلك من وطأة مشاعـر الغربـة الباهظة على نفسـه، وكسر بعضا من حـدّتها، وعرضهـا من خلال «الآخر» فكسب لها صفتي «الموضوعية» و«الحياد».

وقد لاحظ الـدكتور كمال أبو ديب هـذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعـد هذا النص امتدادا للتيار الـوجداني فيه، بلغته العـذبة البعيدة عن الغربـة، فقال: «لقد كانت التوسطيـة والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أسـاسية في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حـدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة والمشهد والحكاية، فهي جميعا تمنح الشعور طابعا موضوعيا، وتخرجه من حيـز الفـردي الضيق إلى حيز الإنسـاني الـواسع، ومن التعبير المبـاشر إلى التعبير الرمزي»(٢٠). على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي ـ عالم الإبل ــ، ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن «الغيرية» في الشعر هي ـ في كثير من الأحيان ـ ذاتية مقنّعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشـاعر والإبل على نحـو مـا وضحنـا سابقـا. وإذن ليس غـريبـا أن نقول ــ ونحن نتحـدث عن هذا النص ــ إن الشعر تكـرار معنوي، ففي كل نص مقـولة مهيمنـة يصدر عنها. أو لنقل إن لكـل نص نواة، «وكل نواة لإنتاج خطـاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثـة أو أكثر. . . ومع هذا التشعب فإن النص غالبـا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة، وتفصيلا لمجملها، وتوضيحا لها ضمن مـدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليسـت إلا أغصانا لشجـرة وحيـدة. ينمو النـص إذن بإبعاد التشعبـات المحتملـة التي تنـاقض مـدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»(٢١).

ولقد أعلـم أن السياق هو منبع العـلاقات والهوية والانتماء، ففي السياق تتجلى علاقة الـذات الشاعرة بالآخر واشتباكهـا به سواء أكان هذا الآخـر بشرا أم حيوانا أم أشياء أم زمنا أم مكانا. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، وبدا الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتماءه ظل انتماء عاطفيا غامضا هو الانتماء إلى الجنوب، وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضا لأنه تواصل مع الغـريب الذي لا انتماء له ـ فيما نعـرف ـ سوى الغربـة إن كان يصح أن

تكون الغـربة انتماء، والـذي هو نظير الشـاعر ومعـادله. وهكـذا بدت لنـا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلتهـا المشاعر، وأرمضتها اللوعة، وغلبها الحنين، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤيـة موضوعية، بل لاذت به، وامتزجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل، فهو أحد هؤلاء الغـرباء الـذين عابثتهم الحيـاة فطالت معـابثتها، وتصرفت بهم ريـح القدر العـاتية، وردّتهم ضـوضاء الـزمن الجديد الـذي يعبرونه إلى همسـة القلب الكليم، فراحـوا يبوحون بأسراره ومـواجده، ويغنّون أحـزانه وأشواقه وأحـلامه اليائسـة هذا الغنـاء الشجي الممتـد الـذي يـرشح مـرارة وخيبـة وانكسـارا. إنها لحظـة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا. إن الذات الشاعرة في هذا النـص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنـا، وهي ذات مـوجعة حـزينـة تترجم عن نفسهـا بمعزل عـن حقائق الحيـاة الجارحة كالصقور، بل لعلهـا تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري! ولعل هذا الانكفاء على الـذات واستبطانها هما سر بساطة هذا النص وقـربه من النفوس. وقد لاحظ نقاد الشعـر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجـداني عامة، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنـا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للـدكتور صلاح فضل، يقـول: «لأن السلوك اللغـوي للشاعـر الغنائي وطـريقته في صيـاغة عـالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طـابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هـذه اللغة الغنائيـة، فإذا أخذنا نستخلـص مكونات هـذه البساطة الغنـائية وخواصهـا البارزة وجـدنا أنها تتمثل من منظـور البنية في قـرب المسافـة، وشحنات الذكريات، والعفـوية الطاغية. وفيما يتصل بالموضوعـات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منهـا مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الـوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغـة مما يخلق في نهاية الأمر نغمـة خاصة هي وحدهـا الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر»(٢٢).

وكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها د. صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بيّنها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطلع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب «دع المطايا تنسم الجنوبا». فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكّرنا تذكيرا قويا بملامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والتفريج النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل من النص نصا غنائيا ذاتيا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها ويستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطىء ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء(٢٣).

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المنسابة، فراح هذا الشاعر يروّض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء. وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتفنن في استخدامها وتوظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متمايزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تقر

على إيقـاع نفسي واحـد، بل هي دائمـة التقلب من حـال إلى حـال. فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله:

«يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبــــا
مـــــا حملت إلا فتى كئيبــــــا».

ولعل هـذه الملاحظـة تـدل على أننـا ننظـر إلى الإيقـاع في النص بـوصفـه أحـد مستويـات الأداء في العمل الفني، ونرى لـه ـ بنـاء على هذه النظـرة ـ دلالـة وظيفية واضحة في كثير من النصوص، ولكنها دلالة وصفية لا دلالة معيارية.

وليس تزيدا أن نشير إلى ملمح غنـائي آخر يشيع في شعرنا العـذري خاصة، وفي شعرنا الوجداني عامة، وهو عدم العناية بالصورة المجازية ـ كما هو واضح في هذا النص ـ والاستعاضة عنها بتوظيف العناصر البنائية الأخرى توظيفا فنيا راقيا على نحو ما بيّنا.

وبعد فـإن ظاهر الشعـر رقراق متمـوج أنيق مخادع. ومن العبث وقلـة الحيلة أن نوهـم أنفسنا بأننا نفهم الشعر ونفسره بالنظر إلى هـذا الظاهر وحده. بل لابد لنا ـ إذا أردنـا أن نصطنع الجد في أمـر الشعـر ـ من أن نكشف عن بنيتـه التي تجسـد رؤيتـه وتصدر عنها في الوقت نفسه. فكل نص ينمو «عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما: البسـاطة البنيـوية والتعقيـد المنظم أو السكون والـدينـامية أو التـوازن والـلا تـوازن أو الانفتـاح والانغلاق أو الاستقـرار والتكـون التشكيلي»(٢٤). ولكن هـذه البنية ليست بنية معـزولة، بل هـي عنصر في بنية أكبر منها. والظـاهرة الأدبيـة ليست ظاهـرة لغويـة إلا من حيث الأداة، بل هي ظـاهرة اجتماعية لها خصـوصيتها النـوعية، ومن ثم لابـد من إقـامة الصلة بينهـا وبين البنى الثقافية والاجتماعية الأخرى. ولا ريب في أن هذا النقـد الذي نرجوه ونطمح إليه هو «علم»، ولكنه لا يبرأ من روح الفن. يقول د. شكري عيـاد: «قد يكون النقد الأدبي بـوصفه علما عمـلا إبداعيـا، مثلـه في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعني وجـود الإحسـاس، وأحيانـا نشوة الاكتشـاف، ذلك الضـوء المباغت الـذي يغمر الأشيـاء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة... تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب أعتبر النقد علما وأعتبره في الوقت نفسه فنا أو نوعا أدبيا». ثم يضيف:

«لكن الناقد خلال عمليـة تفكيك النص وإعادة تركيبه، يدخل طـرفا فاعلا في إعادة تشكيل هـذه العلاقات، وطرحها طـرحا جديدا في نص نقـدي يضيف عمقا جديدا للنص الأول يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم»[٢٥].

هوامش

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ ٧٤ وما بعدها. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط٢. دار المعارف. بلا تاريخ.
(٢) الجاحظ. الحيوان: ٢/ ٢٠، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٨.
(٣) تاريخ الشعر العربي. ص ٩٨.
(٤) المرجع السابق. ص ٩٩.
(٥) المرجع السابق. ص ١٠٠.
(٦) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.
(٧) يوسف خليف. دراسات في الشعر الجاهلي. ص ١٢٥ وما بعدها. دار غريب للطباعة، القاهرة. بلا تاريخ.
(٨) سورة الحجر، الآية ٧٥.
(٩) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:
١ - مجلة فصول. القاهرة، يناير ١٩٨١.
٢- عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة/ بيروت ١٩٧٩.
٣- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥.
٤ - شكري الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة ببيروت ١٩٨٦.
(١٠) انظر على سبيل المثال لا الحصر:
- باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي. ترجمة د. جميل التكريتي. مراجعة: د. حياة شرارة، بغداد ١٩٨٦.
- غولدمان: البنيوية التوليدية: ترجمة جمال شحيد. بيروت.
- مجلة فصول: القاهرة، يناير ١٩٨١.
- كمال أبوديب: الرؤى المقنعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
(١١) انظر في ذلك على التمثيل لا الحصر:
- غولدمان: البنيوية التوليدية.
- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط٢، ١٩٨٠.
(١٢) أحمد القصير: علم الاجتماع بين البنيوية والماركسية والوظيفية. ر. م مخطوطة مقدمة إلى جامعة القاهرة، وقد طبعت هذه الرسالة، ولكنني لم أطلع عليها مطبوعة بعد.
(١٣) انظر يمنى العيد: في معرفة النص.
(١٤) انظر صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٢٢، دار المعارف ط ٢، ١٩٨٠.
(١٥) أراجيز العـرب: ص ٤. اللغوب: التعب. النيب: ج ناب: الناقة المسنة. توفيق البكري ط ٢، ١٣٤٦هـ.
(١٦) انظر كلمة «فتى» ومشتقاتها في الشعر الجاهلي، وانظرها - على سبيل المثال لا الحصر - في شعر أبي فراس وشعر المتنبي.

(١٧) انظر دوران هذا اللفظ ومشتقـاته في باب الحنين من شعر الفتوح الإسلاميـة خاصة، وانظره في شعر امرئ القيس والمتنبي وسواهما.

(١٨) صـلاح فضل: شفرات النص. ص ٤٠، دار الفكـر للـدراسات والنشر والتـوزيع، القاهـرة ١٩٩٠.

(١٩) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ١٣٧.

(٢٠) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص ٣٣٨.

(٢١) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص ٥٩، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠.

(٢٢) شفرات النص، ص ٥٠ وما بعدها.

(٢٣) انظر على سبيل المثال: اعتـدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٥٠، ١٥٢، ١٥٦ دار الحداثة، بيروت.

(٢٤) مجهول البيان، ص ٥٨

(٢٥) نقلا عن اعتـدال عثمان: إضاءة النص. ص ١٠٦ وقد نقلت النص من مقـابلة للدكتـور عياد نشرت في مجلة «ألف» العدد الرابع عام ١٩٨٤.



الفصل الأول

رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

أليس في تراثنا النقـدي مصطلحات تُقارب هذا العنوان؟ وإذا كـان الأمر كذلك فَلِمَ العدول عنها إلى «رؤية الذات»؟

بلى، إن في التراث ما يُقارب هذا العنوان، ويطوف به، ولكنه لا يَعْدِله. فقد تجد في هـذا الحديث أمشـاجاً مـردوداً بعضهـا إلى مـا يعـرف لدى الـدارسين بـ «المقدمـات» من غزل وظعن وعذل وشيب وشباب وغير ذلك، ومـردوداً بعضها إلى الفخر والعتـاب والاعتذار وغير ذلك ممـا يعرف لـدى الدارسين بـ «أغراض الشعر»، ولكن وجدانك هذا يقع في حـدود المقاربة والطواف، ولا يقع في حدود «العِدل». ولعلّ النـاظر في مصطلح «المقدمة» الذي كتبـت له السيرورة والشيوع فجرى على كل لسان، يـرى أنه مصطلح يوشك أن يكون أصـمّ أخرس لا يكاد ينطق بشيء سوى إشارته إلى مكانـه في صدور القصائد، وهي إشارة هيّنة الشأن لا تبلّ الريق. وأمـا مصطلح «الأغراض الشعـرية» فمصطلح يدمّـر الإحساس بـوحدة القصيـدة، ويكافح النظـرة العميقة إلى رمـزيتها، ويصـادر التفكير في طبقات المعنى، ويشـوب فضاءها النفسي بكدرة قاتمة، ويلغـي «مقولتها» الأم، ويلقي بيننا وبينها أستـاراً صفيقة من التبدّد والتشتيت، بالإضافـة إلى ما في هذا المصطلح من مباشرة وغلظة تجافيان روح الشعر وسحريته الحالمة.

وقـد عـدلت عن مصطلح آخـر أدق وأعمق من سـواه هـو مصطلح «الكتـابـة الذاتية» لأنـه ـ في ظني ـ يشعر المتلقي بمفارقة قـاسية لا مسوّغ لها، فليس يصحّ أن نعبّر عن «حضارة شفهية» لا يميزها أمر كما تميـزها «المشافهة» بمصطلح لا يدل على أمـر كما يدّل على «الحضـارة الكتـابية»، وإذن هـو مصطلح لا ينـاسب روح العصر

الـذي نتحدث عنـه ولا يـوائمهـا ، بل يبلبل تصـوّرنا لـذلك العصر، ويقحم عليـه تصورات وأفكاراً غريبة عن سياقه التاريخي الاجتماعي .

وليس مصطلح «منـاسبـة القصيـدة» بأقل بغيـاً وطغيـانـاً على الـذات من المصطلحـات السابقـة ـ وبين المناسبة وأغـراض الشعـر صلة رحم واشجـة ـ فقـد انطمرت هذه «الذات» أحياناً كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيّما مناسبات المديح ، وبرزت عاريـة لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء منـاسبات أخرى ولا سيّما مناسبات الفخر. فكأنّما كتب على هذه «الذات» أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرثارة لا تكفّ عن لغو الكلام . إنها ذات منفعلـة تلقّنها المناسبة الخارجية ما ينبغي ، فتوصد في وجههـا أبواب الحلم، وتسدّ من حولها ثغور المخـاوف ، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس ! !

وتأسيسـاً على مـا سبق لم يكن العـدول إلى مصطلح «رؤيـة الـذات» رغبـة في التجديـد ، أو انبهاراً بـه ، بل كـان رغبة في «الـدقة» ، وحـرصاً عليهـا . وحري بهذا المصطلح أن يُعيد النظـر في القصيدة العـربية القـديمة لا أن يصنّف مـا قيل عنها ، فليس من همّه إعادة تصنيـف ما تفرّق واضطـرب وتبعثر في الـدراسات التي أقيمت عليها ، ودارت حولها ـ وهي كثيرة ، وبعضها يستحق التقدير والثناء ـ، ولكن همّه أن يؤسّس نظرة جديدة إلى هذه القصيدة تختلف عن ضرائرها السابقات .

***

إن ضروب النشاط الاجتماعي ـ ومنها الإنتاج الأدبي ـ متداخلة بعضها في بعض ، ولكن لكل منها صفته النوعية ، ونسبيته ، وتاريخيته ، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العـام . وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأيـة دراسة حقة . وليس في النشـاط البشري شيء لا دلالـة أو لا وظيفة لـه ، ولكن الدلالات والـوظائف متنـوعة مختلفة لا تقع تحت حصر. ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقّها . فالشعـر إدراك فني مجسّد باللغة ـ وهـذه هي صفته النوعية ــ للعالم وأشيائه وناسه وأحداثـه وعلاقاته ، ودلالته دلالة فنيـة مرهفة تتدّثر بالغمـوض أحياناً كثيرة . وليس هذا الإدراك الفني منبتّ الصلـة بالتاريخ ، فهـو استجابة لحاجـات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محـدّد ، وجـزء من بناء ثقافي عام معبّر عن مرحلــة اجتماعية

من مراحل تطور المجتمع[1] . ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً . ومهما تحدثنا عن تفرّد الشاعر وذاتيته وتجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسنا هذا التفرّد والتجاوز والذاتية بأمرين هما : مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوي في شعر هذه الجماعة، فالأمر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية، وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر الثاني عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الثابتة المستقرة، وعلى الشعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة[2] . وهذا يعني أن أيّ تجديد شعري ينبغي أن يكون نابعاً من التراث وإن تمرّد عليه، وأن يكون فيه شذى من عبقه الخالد . وبعبارة أخرى : إن شعر أي شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرّد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغذوه، وفيها يشبّ ويترعرع . وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محدّدة من مراحل تطوّر هذا المجتمع كما قلت منذ قليل .

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نراه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي : المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهر الفني . وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة المرموقة التي يتبوؤها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قولته المشهورة : «الشعر ديوان العرب» . وظلّ مفهوم الثقافة العربية مرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يوم الناس هذا . ونحن لا نعرف معرفة دقيقة متى اشتعلت نار الشعر العربي أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حتى بلغ مرحلة النضج الفني، وقد اكتملت قيوده، واستقرّت تقاليده، واستوفى حظوظاً واسعة من الجمال الفني . وهذه المرحلة هي المرحلة التي وصل إلينا شعرها الذي نعرفه باسم «الشعر الجاهلي»، وهي المرحلة التي حدّدها الجاحظ بقرابة خمسين ومئة عام إلى مئتي عام قبل أن يجيء الله بالإسلام . أما الشعر الذي قيل قبل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانطمر في رمال الصحراء . ولست أريد الخوض في هذه القضية ــ قضية أولية الشعر العربي ـ فهي قضية لا يكاد يخلو منها كتاب أُعدّ للناشئة والشُّداة . ولكن الذي أقصد إليه هو أن أبيّن أن تقاليد هذا الشعر

ـ وأغراضه من أبرز هذه التقاليد ـ قد مرّت بمراحل طويلة من التجريب الفني، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة. أريد أن أقول: حتى انتقلت من التعبير المباشر إلى «الرمز». وقد قلت غير مرة: إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات.

وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضاً شبه محدّدة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريّث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء. فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال، ولو كانت كذلك لنَفِدَتْ طاقتها الفنية منذ زمن بعيد، ولكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجدّدون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شتى. وقد يظنّ ظانّ أن في هذا الكلام مقداراً من الحماسة أو التعصب للشعر القديم، ولكن مثل هذا الظن لا يعبّر عن حقيقة هذا الشعر، بل يعبّر عن موقفنا منه. وأبرز ما يميز هذا الموقف هو سوء ظنّنا بالشعر والشعراء.

في ضوء التصور السابق للشعر والشعراء عامة، ولشعرنا القديم خاصة، سأحاول الكشف عن رؤية الذات الشاعرة نفسها في علاقتها بالموضوع، سواء أكان هذا الموضوع إنساناً أم حيواناً أعجم، أم مكاناً، أم زماناً. ولن أفرّق بين شاعر جاهلي وآخر مخضرم بدوي لأن شعر البادية في صدر الإسلام امتداد متطوّر للتيار الفني الجاهلي. ومن المحقق «أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلاّ بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج نفسه»(٣). وفي هذه الحال يمكن أن تكون الذات نفسها موضوعاً للتأمل أيضاً.

وسأقسم الحديث إلى قسمين، أتناول في أولها بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنّعة تعبّر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري، كالناقة والجواد والمطر والمرأة. وأتناول في ثانيها بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تبدو فيها الذات سافرة تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفّق عاطفي سيّال تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى. وسأبين في أثناء ذلك كله موقفها من مأساتي الزمان والمكان اللتين كان يحسّها الشاعر القديم إحساساً مروّعاً.

الذات المقنّعة

يكثر وصف الإبل، والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارىء المعاصر شعوراً بالضجر والملل والتأفّف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفوس أسلافنا القدماء. لقد مضى ذلك الزمن الذي كانت فيه رفيقاً طيباً في السفر، ومالاً تُقاس به الثروة، ومصدراً للخصب والنماء، ومضى برفقته ولع الشعراء بها، وحنينهم الدائب إلى تصويرها والحديث عنها، و إمضاؤهم الهموم وتسليتها بها.

ـ وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارِهِ
بعوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وتَغتدي

ـ فَدَعْها وسلِّ الهمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ
ذمولٍ إذا صامَ النهارُ وهجّرا

ويتردد فعلا «الإمضاء» و«التسلية» ومرادفاتها تردّداً قوياً في هذا الشعر. فكيف «يُمضي» الشاعر همومه بهذه الناقة؟ وكيف «يسلّيها» بها؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات وهكذا... والحقيقة أن الناقة تُمضي هموم الشاعر وتسلّيها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما سنرى في الفصل القادم. وباتخاذ هذه الناقة قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه، فيتخفّف من وطأة مشاعره الباهظة.

الذات ومواجع الحنين

هذا المتلمّس الضُّبعي شاعر جاهلي مفلق مُقلّ، ذكره الجمحي في الطبقة السابعة من شعراء الجاهلية. قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلّين في الجاهلية ثلاثة: المسيّب بن علس، والحُصين بن حُمام، والمتلمّس. واتفقوا على أن المتلمّس أشعرهم»(٤). وهو صاحب الصحيفة المشهورة في كتب التاريخ الأدبي. وكان من

خبره في قصة طويلة تتردد في المصادر الأدبية أنه هجا عمرو بن هند ملك الحيرة، فحرّم عليه حَبَّ العراق. فقضى بقية حياته منفيّاً طريداً في الشام حتى هلك ببصرى[٥]. وظلّ هذا الطائر الشريد مدة النفي كلها يحنّ إلى العراق ويتوجع، ويغنّي آلام غربته وتباريحها، ويدعو قومه إلى الثورة بالملك الطاغية، ويحثهم عليها، تخالط صوته مرارة الحزن، وشهوة الانتقام، ونبرة المستريب بأمرهم وإقامتهم على الذل، فقد «**طال الثواء وثوب العجز ملبوس**» على حدّ تعبيره الجميل. ولكن هذا العتاب الذي تتوقّد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن هند، وهذه الشكوى الآسية التي لم تنطفىء نارها المشبوبة يوماً، وهذا البوح الموجع الحزين لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القاسي، فظلّ جرحه النازف مفتوح الشفة، وظلّ العراق ضلعاً مكسورة في الخاصرة، وظلّ غناؤه الناشج المرّ سيفاً من ذهب يلوذ به، ويضمّه إلى صدره كما يلوذ محارب قديم بسيفه الذي ثلمته الحروب، وظلّ مصلوباً على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار.

هذا الشاعر يحدثنا في ليل غربته القارس عن ناقته، فيقول[٦]:

حَنّتْ قَلوصي بها والليلُ مطّرقٌ
بعد الهدوِّ وشاقَتْها النواقيسُ
معقولةٌ ينظرُ التشريقَ راكبُها
كأنه «كأنها» من هوى للرّملِ مَسلوسُ
وقد ألاحَ سُهيلٌ بعدما هَجَعوا
كأنّه ضَرَمٌ في الكف مقبوسُ
حنّتْ إلى نخلة القصوى فقلتُ لها:
بَسْلٌ عليكِ ألا تلكَ الدّهاريسُ
أنّى طربتِ؟ ولم تُلحَيْ على طربٍ
ودونَ إلفكِ أمراتٌ أماليسُ
أُمّيْ شآميةً إذْ لا عراقَ لنا
قوماً نودُّهُمُ إذْ قومُنا شُوسُ

لن تسلكي سُبُلَ البوباةِ مُنْجِدةً
ما عاشَ عمروٌ وما عُمِّرتَ قابوس*

أتظن أن هذا الشاعر الذي قدّمت لك من خبره ما تقدّم كان قد تخفّف من أعباء الروح، وضراوة الشوق والحنين، ففرغ لأمر هذه الناقة لا يصرفه عنها صارف؟! هذا هو خبز الحقيقة المر يملأ فمه، فليزدرده أو فليمجّه، ولكنه غير قادر على هذا، وهو عن ذاك أعجز. فليلتفت إلى ناقته لعلّها تسلّي همومه، وتحمل عنه بعض أعباء روحه المرهقة.

يصور النص موقفاً دراماياً قاسياً يولّده ويغذّيه تناقض فاجع بين الشاعر والناقة، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتناقض حقوق مشروعة شتّى. وتبدو عناصر كثيرة في هذا النص صالحة لحمل دلالات رمزية خصبة «الليل والتشريق ونجم سهيل وفكرة الهجوع وموت عمرو وقابوس»، وهي رموز صغيرة متوهّجة كقطع الماس تغذّي رمزاً أكبر، وتزيده فتنة وإشراقاً، إنه «الناقة» أم الحنين وسليلته في الثقافة العربية القديمة عامة، وفي الشعر العربي القديم خاصة.

يبدأ الموقف بتصوير الزمان «والليل مطرق بعد الهدوّ»، وللزمان في الشعر العربي بعدان هما: البعد النفسي والبعد الرياضي، أريد أن أقول: إن الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعاتٍ تعدّ وتحسب. وحين يكون هذا الزمن «ليلاً كثيف الظلمة، وقد تصرّمت أوائله» يغدو قريناً وموئلاً للهموم والمواجع والأشواق، فإذا جاء الليل، ونام الخليّ، وفرغ المحزون من أعباء يومه راح يضم أشواقه وأحزانه وهمومه إلى صدره، وطفق يتأملها ويقلّب راحتيه في أمرها، ويتكرّر الحديث عن هذا الليل الساهر الناصب في أرجاء واسعة من شعرنا القديم على نحو ما نرى في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني والأسود بن يعفر وكثيرين سواهم.

---

* القلوص: الناقة الشابة. مطّرق: شديد السواد. بعد الهدو: بعد هدأة من الليل. معقولة: مربوطة. التشريق: شروق الشمس. مسلوس: ذاهب العقل. سهيل: نجم سهيل. لم تلحيِ: لم تلاميِ. أمرات أماليس: أرض مستوية لا نبت فيها. نخلة القصوى: مكان. بسل: حرام. الدهاريس: الدواهي. الأشوس: الذي ينظر نظر المبغض. البوباة: مكان.

في هذا الليل الهادىء الدامس الظلمة، والمثقل بالهموم والأحزان والأشواق تستعر نار الحنين في نفس «الناقة»، وتضاعف هذا الحنين، وتزيده ضراماً أصوات النواقيس الصغيرة المعلقة في أعناق الإبل السارية، فلا تستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصحراء ردّاً. إنها تحنّ إلى إلفها البعيد الذي ترامت دونه الفلوات، ولكنها «معقولةٌ» لا تستطيع البراح!! ومن العجيب المدهش أن الناقة هي التي تحنّ، ويرهقها الحنين، فلا تستطيع البراح لأنهامعقولة، وأن الشاعر هو الذي نفد صبره، فلم يعد يقوى على البقاء حيث هو، فكأنّ مسّاً قد مسّ عقله، فغدا كالمجنون من شدة هواه وحنينه «للرمل»، فهو ينتظر بفارغ الصبر شروق الشمس الذي ضربه موعداً للرحيل. ومنذ هذا البيت «**معقولة ينظر التشريق راكبها**...» يتداخل الشاعر والناقة، ويبدآن التنازع في الوقت نفسه على المستوى المعنوي والمستوى اللغوي في آن معاً، ولعل الرواة قد أحسّوا شيئاً من هذا التداخل والتنازع، فرووا البيت بتذكير الضمير الواقع اسماً للحرف المشبه بالفعل حيناً، وبتأنيثه حيناً آخر «كأنه / كأنها». وفي غمرة هذا الحنين الجارف، والهوى المجنون، وهذا التشابك والتنازع ينحرف السياق، فيتحدث الشاعر عن أمر لا علاقة له ـ في ظاهر القول ـ به أوبالناقة. يتحدّث عن نجم سهيل الذي لاح بحمرته القانية كأنه قبس من الجمر رفعته عالياً كف قابس في هذه الظلمة الضريرة، وقد غطّ الناس في نوم عميق. ولا يلبث «المتلمّس» أن يرجع بعد هذا البيت مباشرة إلى السياق الذي كان فيه، ويستمر في الحديث عنه وعن الناقة إلى نهاية النص. وهذا العدول أو الانحراف عن السياق ذو دلالة ووظيفة، فهو يكشف عن أهمية «نجم سهيل» الذي انحرف الشاعر إلى الحديث عنه، وتتجلّى هذه الأهمية حين نكشف عن وظيفة هذا النجم في النص.

ولعل أقرب وظائفه إلينا هي تبديد الظلمة الداجية التي أرخت سدولها على الشاعر وناقته، ولكن هذا الفهم القريب لا يضيء النص، ولا يمتدّ أثره إلى الأبيات التي تلت ظهور النجم. ولذا كان علينا أن نفتّش له عن وظيفة أخرى تكون جديرة بموقف الشاعر منه، وانحرافه إلى الحديث عنه على الرغم مما هو فيه. وليست هذه الوظيفة سوى «الهداية والرشد»، فما أكثر ما اهتدت العرب بالنجوم، واسترشدت بها. وكانت النجوم والكواكب والنيران مظنة هداية في مراحل طويلة من عمر

الحضارة الإنسانيـة، وفي القرآن الكريم «وهل أتاك حديثُ مـوسىٰ، إذْ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجدُ على النارِ هدى»(٧). وقد اقترنت النار بالنجم في بيت المتلمّس.

«وقــد ألاح سهيل بعــدمـا هجعــوا
كـأنّــه ضرم في الكـف مقبــوس»

وليس إسرافاً في الظن أو التأويل أن نرى لهذا النجم في هـذا النص وظيفة «الرشد والهداية». ولكن كيف يهتـدي، ويثوب إلى رشـده من مسّه مسّ من جنـون أو كاد؟ لقد كان الشاعر ونـاقته قبل ظهور نجم سهيل منقادين لعواطفهما، ومستسلمين لهذا الحنين المشبوب، ولكن هـذا الموقف العاطفي لم يلبث أن عراه تغيّر عميق بعـد ظهور هـذا النجم، بل بسبب ظهـوره، فعـلاً صـوت العقل تخالطـه صرامـة اليقين محاولاً تقويض الموقف العاطفي، وكبح جماح الحنين:

حنّت إلى نخلـــة القصـــوى فقلت لها
بسلٌ عليـك ألا تلك الـــدهـــاريس

إنه يصادر حق ناقته في الحنين والعودة إلى نخلـة القصوى ـ وهي محلّة في الطريق إلى العراق ـ، ويصف تلك الديار التي تحنّ إليهـا بأنها «الدهاريس» ـ أي الدواهي ـ لأن الموت ينتظره فيها. وإذن فـإن العقل يقتضي منه ألا يظاهر ناقتـه في حنينها، بل يقتضي منه أن يصـادر هذا الحنين، ثم لا يلبـث أن يضمّ إلى هذه المصـادرة استنكاراً راشحاً بالعتاب والسخط: «أنى طربتِ؟!». ولكن الشاعر يراجع نفسه مرة أخرى في أمر هـذه الناقة ـ ومن عـادة العقل أن يتأمّل ذاته ـ فتظهـر روح التعليل المنطقية، ويقرّ لهذه الناقة بحقها المشروع في الحنين، فهي تحنّ إلى إلفها البعيد، ومن حق أخي الشوق أن يحنّ:

أنى طـــربـتِ؟! ولم تُلحَي على طـــربِ
ودون إلفـك أمـــرات أمـــاليـس

ولكنه لم يلبث أن يكـرّ على موقفه السـابق ويبطِله، ويـدعوه إلى ذلك «العقل»، ويحثه عليه حَثّاً، فكيف يقرّ هـذا الحنين والطرب إلى بلادٍ يترصّده الهلاك فيها؟ أليس

حقاً مشروعاً له أن يناهض هذا الحنين حفاظاً على حياته؟ ها نحن أولاء أمام حقوق مشروعة متناقضة متضاربة. فحنين الناقة إلى إلفها البعيد عنها حق مشروع لها. ومصادرة الشاعر لحنين الناقة حفاظاً على حياته حق مشروع له. فهل من سبيل إلى المصالحة والتوفيق بين هذه الحقوق المشروعة المتضاربة؟ ليس من سبيل أمام «المتلمّس» إلاّ أن يضمّ صوته المحزون إلى صوتها المتعب لعلهما ينجوان معاً من لظى الحزن، ومرارة التعب:

أمّي شـآمـيـة إذ لا عـراق لنـا
قـومـاً نـودّهُـم إذ قـومنـا شـوس

ولا يخفى ما في هذا القرار من المنطق والعقل، ففي العراق قومها، ولكنهم متكبّرون أحرق الغيظ أكبادهم، فليمّما الشام لعلّ شذى المودّة يغني عن رائحة الأهل والأحباب. وإذا كان أمر يلفت النظر في هذا البيت فهو «الضمائر» ـ والضمائر علامة نصيّة جديرة بالاهتمام ـ، فقد ظلّ الشاعر على امتداد النص يتحدث عن نفسه وعن ناقته ـ على ما بينهما من التداخل والتنازع ـ حديثاً تنماز الضمائر العائدة على الشاعر فيه من الضمائر العائدة على الناقة: قلوصي، كأنه، فقلتُ/ حنّت، شاقتها، معقولة، راكبها، كأنها، حنّت، لها، عليكِ، طربتِ، ولم تلحي، إلفك، أمي. ولم يتحدث عنه وعن ناقته بضمير واحد إلا في هذا البيت ليدلّ بذلك على أن مصيرهما واحد مشترك، وأن قضيتهما واحدة على الرغم مما أثاره من غبار النزاع والجدل: لا عراق لنا، نودّهم، قومنا. أفكان الشاعر يمكر بنا هذا المكر الناعم الفتّان، أم بناقته، أم بنفسه؟ أم كان يمكر بهؤلاء جميعاً؟ ولِمَ لا؟ أليس بشاعر؟ وإذا لم تكن لغة الشعر مراوغة فماذا تكون إذن؟

ولكن «المتلمّس» لا يلبث أن يزيد القضية وضوحاً وانكشافاً، فيخاطب ناقته خطاباً يقرّ فيه بحقها المشروع في الحنين والعودة، ولكنه يرجىء تأدية هذا الحق حتى يقبض الموت روح «عمرو بن هند» وروح أخيه «قابوس». وفي هذا الحلّ من الإنصاف والاعتدال والحيطة بمقدار ما فيه من التعقل والاتزان والمنطق.

لن تسلكي سبل البـوبـاة منجـدة
مـا عـاش عمـرو ومـا عُمّـرتَ قـابـوس

وينبغي أن نتأمّل البيت قليلاً مرة أخرى، ففيه «التفات» بديع يدل على إحساس الشاعر بالخطر، فكأنه يقف أمامه وجهاً لوجه «**وما عمّرتَ قابوس**». فإذا طوى الموتُ عمرو بن هند وأخاه تحرّرت الناقة من عِقالها، وغدا بوسعها أن تنقاد لحنينها دون خوف، وأشرقت الشمس التي كان ينتظر «المتلمس» شروقها، فبددت الظلمة الكثيفة، وغدا بوسعة أن ينقاد لحنينه الذي أرمضه إلى الرمل دون وجل أو حذر. تُرى هل أكون مخطئاً إذا ظننت أن هذه الظلمات المتراكمة التي تكتنف مطلع النص هي ظلمات نفسية ترمز لحكم عمرو بن هند وأخيه، فإذا ماتا تبدّدت وتلاشت، وأشرقت في حياة «المتلمّس» شمس الحرية؟ وأن فكرة الهجوع في النص «وقد هجعوا» هي رمز لغيبة العقل وطغيان الموقف العاطفي الذي لم يتحرّر الشاعر منه إلا بعد ظهور «نجم سهيل» وهدايته له، أي إيقاظ عقله؟ وماذا لو ظننت بعد هذا كلّه أن الناقة التي جمح بها الحنين فلم تستطع مقاومته، بل لم تحاول مقاومته قط هي رمز «لعاطفة» الشاعر، وأن موقف الشاعر من الحنين هو رمز «لعقله» الذي استيقظ، وبدأ يبصّره بمواطن الخطر والهلاك؟ وأن النزاع بين الناقة والشاعر هو رمز للصراع المستعر بين «العاطفة» الجامحة التي لا يزيدها الزمن إلا ضراوة وجموحاً وبين «العقل» البصير الذي يقدّر فيحسن التقدير؟ هل أقول: إنها صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً؟

هذا هو المتلمّس أثقلته الغربة، ووطأته الصروف، فتصدّعت ذاته وانشطرت، فألقى ببعض ما في نفسه على «ناقته» لعلّه يبدّد طرفاً من أحزانه ومواجعه الضريرة، ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره. بعبارة أوجز وأكثر تجريداً: لقد عبّر «المتلمّس» عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، فبدت ذاته من وراء القناع، يقول غيورغي غاتشيف[٨]. «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجيء دائماً. إن الفنان، وهو يؤلّف عمله الفني، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة»، أصحيح ما قاله غاتشيف حقاً أم «إن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[٩] كما يؤكد غاتشيف نفسه؟

***

الذات وغموض الزمان

كان أبو عمرو بن العلاء يستجيد قصيدة المثقّب العبدي التي على النون، ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّموه»(١٠). وكنت منذ زمن بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبيناً وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتباعدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها جميعاً موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة «الصداقة» المضطربة بين الشاعر وصديقه «عمرو». وأحبّ اليوم أن أنظر في هذه القصيدة نظرة مستأنفة لا تناقض النظرة السابقة، بل تكمّلها وإن اختلفت عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع «الناقة» دون سواه:

فَسَلِّ الهمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ
عُذافرةٍ كَمِطْرَقةِ القُيُونِ

بصادقةِ الوَجيفِ كأنّ هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضِينِ

كساها تامِكاً قَرِداً عليها
سَوادِيُّ الرَّضِيخِ مِنَ اللَّجينِ

إذا قَلِقَتْ أَشُدُّ لها سِنافاً
أمامَ الزّورِ من قلقِ الوَضِينِ

كأنَّ مواقعَ الثَّفِنَاتِ منها
معرَّسُ باكراتِ الوِرْدِ جُونِ

يَجُذّ تنفّسُ الصُّعَداءِ منها
قُوى النِّسعِ المُحَرَّمِ ذي المُتُونِ

كأنَّ نفيَّ ما تَنفي يداها
قِذافُ غَريبةٍ بِيَدَيْ مُعِينِ

تَصُكُّ الحالبينِ بِمُشْفَتِرّ
لهُ صوتٌ أبحُّ منَ الرّنينِ

تَشُدُّ بِدائمِ الخَطَرانِ جَثْلٍ
خَوايةَ فَرْجِ مِقلاتٍ دَهِينِ

وتسمعُ للذبابِ إذا تغنّى
كتغْريدِ الحمامِ على الوُكونِ

فألقيتُ الزمامَ لها فنامت
لعادتها من السّدَفِ المُبينِ

كأن مُناخَها مُلقى لِجَامٍ
على قَرواءَ ماهرةٍ دَهِينِ

يشُقُّ الماءَ جُؤجؤها ويعلو
غواربَ كلِّ ذي حَدَبٍ بَطينِ

غَدَتْ قَوداءَ منشقّاً نَساها
تجاسَرُ بالنخاعِ وبالوتينِ

إذا ما قُمْتُ أَرحلُها بليلٍ
تَأَوَّهُ آهةَ الرجلِ الحزينِ

تقولُ إذا دَرَأْتُ لها وَضيني
أهذا دِينُهُ أبداً وَدِيني

أكلَّ الدهرِ حلٌّ وارتحالٌ
أما يُبْقي عليَّ ولا يَقِيْني

فأبقى باطلي والجدُّ منها
كَدُكّانِ الدّرابِنَةِ المَطينِ

فَرُحْتُ بها تُعارِضُ مُسْبَطِرّاً
على صَحْصاحِهِ وَعَلَى المُتونِ

إلى عمروٍ وَمِنْ عَمْروٍ أتتني
أخي النَّجَداتِ والحِلْمِ الرصِيْنِ

فإما أن تكونَ أخي بحقٍّ
فأعرفَ منكَ غَثّي من سمِيني

وإلاّ فــــــاطّـــــــرحْنِي واتخذني

عـــــــــــــدواً أتقيــكَ وتتقينــي

ومـــــــا أدري إذا يمّمــتُ أمـــــراً

أريـــــــــــــدُ الخيرَ أيُّهما يَلِينــي

أألخيرُ الـــــذي أنـــا أبتغيــــــهِ

أم الشرُّ الـــــذي هـــــو يبتغيني

دَعـي مـــــاذا علمـت سـأتّقيــــــهِ

ولكـنْ بـــــالمغيَّبِ نبئينـي (١١)*

هل يمكن أن تكـون ناقة «المتلمّـس» وناقة «المثقّـب» دليلاً على تحوّل أو تغيّر في صورة الناقة الجاهليـة، أي في «نموذجهـا»؟ هذا جائز، فعلى كثرة وصــف الإبـل

---

* اللوث: الشدة. العذافرة: القوية. القين: الحداد. الوجيف: السير السريع. يباريها: يعارضها.
الوضين: حزام يشد به الرحل على البعير.
التامك: السنام المشرف. القرد: المتلبد المجتمع. الـرضيخ: النوى المدقوق. اللجين: الممتزج من ورق وعلف.
السناف: خيط يشد من اللبب إلى الوضين.
ثفنات البعير: ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته فهي خمس. المعرّس: مكان التعريس، وهو النزول آخر الليل. باكرات الورد: القطا. الجون: أراد القطا الجوني وهو الأسود هنا.
النسع: سير تشد به الرحال. المحرم: الذي دبغ ولم يليّـن. المتون: القوى.
المعين: الأجير. الغـربية: الـرحى أو الناقـة الغـربية، يقـول هذه النـاقـة تدق مـا وطئته وتطحنـه كالرحى، أو يشبه ما تنفي يداها من الحصى بحجارة تقذف بها ناقة غريبة.
المشفتر: الحصى الذي يتطاير من وطئها.
الجثل: الكثيف الشعـر. الخواية: الفرجـة. المقلات: التي لا تلقح إلا بطيئـاً، أو التي لا يبقى لها ولد. الدهين: قليلة اللبن.
الذباب: أراد صريف أنيابها فيما قال الأصمعي. الوكون: ج وكن وهو عش الطائر.
السدف: الصبح ها هنا.
المعزاء: الموضع الكثير الحصى. الوجين: الغليظ المرتفع من الأرض.
الكور: أداة الرحل. قرواء: سفينة. الدهين: المدهونة.
الجؤجؤ: الصدر. الحدب: ارتفاع الموج.
درأ الوضين للناقة: أعده ليشد الرحل به. الدين: العادة والشأن.
الدرابنة: جمع دربان وهو البواب. المطين: المصنوع من الطين.
المسبطر: الطريق الممتد. الصحصاح: المستوي. المتون: الغليظ الصلب.

في الشعر الجاهلي لا نـرى شاعراً يحاور ناقتـه، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيـه من المشـاعـر والأحـاسيس إلا في هـاتين القصيدتين وضـاديّـة جميلـة لعبيـد بن الأبـرص. وهذا التحـوّل أو التغيّر هـو إرهاص واضح بـانتقـال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضـارة. وقد قوي هذا الإرهـاص في وصف الحيوانات الأخـرى كالجواد وحمار الوحش والبقرة الوحشية، ولم يزل ينمو ويتعاظم حتى غدا آية واضحة على هذا الانتقـال في شعر العصر الإسـلامي على نحو مـا يظهـر ذلك في قصيدة «مـالك بن الريب» البـائية المشهورة في تصويـره لجواده، وفي عينيّة «أبي ذؤيب» الفريـدة في بابها فيما أظن.

نحن هنا أمام نـاقة تحاور صاحبها، وتتأوّه وتتوجّع مما نـزل بها كالرجل الحزين. وينبغي أن تستوقفنا هـذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي كله ـ فيما أعـرف ـ تشبيه للناقـة بالرجل إلا في هـذا البيت. وليس هذا الـرجل ـ عند التحقيق ــ سوى المثقّب نفسه. وهي تشكـو ظلم صاحبها وعدم إشفـاقه عليها، وتستنكر سلـوكه استنكاراً ساخطـاً تسري فيه روح العتاب، وقـدر غير يسير من التأفف والضجر. لقـد تنامت صورة «الناقة» في النص، وتحوّلت تحوّلاً خليقاً بـالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتـة ثم بدأ تـأوّهها كالـرجل المحزون، ثم تحرّرت مـن العجمة، وسقط جـدارها الحاجز بينهـا وبين صاحبهـا، فإذا هي تحاوره في أمره وأمـرها متذمّـرة متأفّفة يـرهقها التفكير في الغاية الغـامضة التي لا تعرفها، ولكنهـا لا تكفّ عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف.

إذا مـــــا قمـت أرحلهـــــا بليـلٍ
تـأوّه آهـــــةَ الـــــرجـل الحزيـن
تقـــــــولُ إذا درأت لها وضينـــي
أهـــذا دينـــه أبـــداً وديـنـي؟!
أكـلَّ الـــــدهـــــر حـلٌّ وارتحالٌ
أمَـــــا يُبْقــي عليَّ ولا يَقِيْنِـي؟!

وليس هـذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الـذي يكتنفه الغموض والسـأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام بها يشبـه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له

في لفتة فنية ماكرة، وفي لفتة فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلّط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين. فممّ كان «المثقّب» يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردّد في أرجاء القصيدة كلها في مواقف حواريّة مرهقة يلوذ أحد طرفيها بالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً!!

أفاطِمُ قبلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيْنِي
وَمَنْعُكِ ما سألتُ كأنْ تَبِيْنِي
فلا تَعِدي مواعِدَ كاذباتٍ
تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني
فإني لو تخالِفُني شِمالي
خِلافَكِ ما وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتُها ولقلتُ: بِيني
كذلكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِيْنِي*

إنه عتاب ساخطٌ حزين، بعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضيء شرارته. وليس من سبب لهذا الضيق والتذمّر والشكوى سوى الغموض. ولنقل هنا غموض موقف فاطمة منه. وهو موقف يوشك أن يكون، بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف «الناقة» من الشاعر. وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معاني الظلم والحبّ والقطيعة، ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوّفه، ويحيله إلى رمادٍ من الشكوى:

وهنّ على الرّجائزِ واكناتٌ
قواتلُ كلّ أشجعَ مستكينِ
وهنّ على الظِّلامِ مُطَلَّباتٌ
طويلاتُ الذّوائبِ والقُرونِ

---

*البين: الفراق والبعد. رياح الصيف: خصها دون غيرها لأنها لا خير فيها، وربما أراد بها ما يثور بينه وبين فاطمة من الخلاف والعناد وكل ما يذهب بالمودة. الاجتواء: الكراهية والاستثقال.

فقلتُ لبعضِهنّ وشُدَّ رَحْلي
هاجرةٍ نَصَبْتُ لها جبيني
لعلّكِ إن صَرَمْتِ الحبلَ مني
كذاكِ أكونُ، مُصْحِبَتي قَروني*

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يردّ عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها!! بل هو يثير الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشعْ عن بعد من عيون أولئك الفاتنات:

ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ أخرى
وَثَقَّبْنَ الوصاوِصَ للعيونِ

ويكرّر الأمر عينه في حديثه إلى صديقه «عمرو» - وهو حديث مقتضب شديد الاقتضاب - فيعاتبه عتاباً ساخطاً متذمّراً نحسّ فيه مرارة الشكوى، والعجز عن المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الندّ، والغموض المؤرّق القاسي:

إلى عمرو ومن عمرو أتتني
أخي النجداتِ والحلم الرصينِ
فإما أن تكون أخي بحقّ
فأعرفَ منك غثّي من سميني
وإلاّ فاطّرحني واتخذني
عدواً أتّقيك وتتّقيني

فهل هذا كل ما في القصيدة؟ أألناقة هي القناع أم المرأة أم صديقه «عمرو»؟ وعن أي أمر يتحدث الشاعر؟ أعن صديقه عمرو كما نفهم من مناسبة القصيدة؟ أم عن حبيبته كما يوهم الغزل؟ مهما نختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن «الناقة» لم تكن مقصودة لذاتها، بل كانت معادلاً شعرياً للمثقب. ونحن لم نقل في أمر هذه الناقة بعد كلّ ما يجب قوله. وهذه هي موضوعات القصيدة (المرأة والناقة

* الرجائز: مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. مستكين: يستكين لهن ويخضع. الظلام: الظلم. مطلبات: مطلوبات. القرون: الضفائر. قروني: نفسي.

والصداقة + موضوع المستقبل الذي يتناوشه الخير والشر، ويلفّه الغموض، وتختم به القصيدة). ولكن موضوعات القصيدة ــ كما نعرف ـ ليست هي رؤية القصيدة، بل هي حامل هذه «الرؤية» والمعبّر عنها. ونحن حقاً رأينا الشاعر قلقاً مضطرباً ساخطاً يؤرقه الغموض ويشقيه، ولكننا لم نتبيّن سرّ ما هو فيه أو علّته. رأيناه متأففاً ضجراً يصبو إلى «الوضوح»، فتعذّبه هذه الصبوة وتشقيه شقاء روحياً مريراً، فهل خطر ببالنا أن الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ في حقيقته إلى قضية/ مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ لنقرأ هذه الأبيات قراءة متأنيّة:

وما أدري إذا يممت أمراً
أريد الخير أيّهما يليني

أألخير الذي أنا ابتغيه
أم الشرّ الذي هو يبتغيني

دعي ماذا علمت سأتّقيه
ولكن بالمغيَّبِ نبّئيني

إن الأقدار تمكر بالشاعر وتخاتله، وإن الماضي ـ على ما فيه ـ واضح يمكن اتّقاؤه والاحتماء منه، ولن يسمح الشاعر لآلام الذاكرة أن تروّعه وترهقه، ولكن المشكلة الكبرى هي مشكلة هذا الغامض الراقد تحت أجنحة الزمن القادم السوداء. إنها مشكلة «الزمان» إذن، هذه المشكلة التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروّعته ترويعاً فظيعاً.

طف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفاً يترصّد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شرّ منقلب. فهم متوجّسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروّعون بأحداثه وصروفه أبداً. لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كأنّ طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها كلّ يوم قسوة ومرارة. هذا شاعر من أوائل الشعراء ـ فيما يزعم ابن قتيبة ـ يتحدث عن الدهر الذي لا يعرف إلا إفساد كل ما هو صالح وتدميره:

ألقى عليَّ الـدهـرُ رجـلاً ويـدا
والـدهـرُ مـا أصلح يـومـاً أفسـدا
يُصْلِحُـهُ اليـومَ وَيُفْسِـدُهُ غَـدا

وهذا النابغة الذبياني يحدّثنا عن عجزه عن مواجهة الدهر في حوار داخلي مع نفسه :

تُكَلِّفني أن يفعـلَ الـدهـرُ همَّهـا
وهل وَجَـدَتْ قبلي على الـدهـرِ قـادرا

وهذا علقمة الفحل يرى أن الدهر يدمّر كل شيء :

بل كـلُّ قـومٍ وإن عـزّوا وإن كثـروا
عَـريفُهـم بأثـافي الشرّ مـرجـومُ

وليس هذا الراجم إلا الدهر. وهذا الأعشى يصوّر ما فعلت به صروف الزمان ـ إذا صحت نسبة البيت إليه ـ :

وأنكـرتني ومـا كـان الـذي نكـرتْ
مـن الحوادثِ إلا الشيبَ والصَّلعـا

ولست أحبّ أن أستزيد من الشواهد لأنها أكثر من أن يقف عليها واقف. وقد عبّر الشعراء عن الدهر بألفاظ شتى فهو الدهر والزمان والليالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير. وهم إمّا أن يتحدثوا عن الدهر مباشرة، وإما أن يتحدثوا عن آثاره المدمّرة، فهو الذي يفسد الديار العامرة، ويجعلها أطلالاً دوارس «أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد» ـ ولُبَد آخر نسور لقمان وأطولها عمراً ـ، وهو الذي يهلك الشباب، ويحيل الجميل قبيحاً، والعزيز ذليلاً، والقوي عاجزاً، وهو الذي يفعل كل ما يخطر وما لا يخطر بالبال. وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بعجزه أمام هذا الخصم الغاشم العنيد، فأرهق عقله في التفكير فيه دون جدوى. وربما طارده هذا الإحساس بالعجز حتى انتهى به إلى رغبة شاذّة وغريبة وقاسية، هي الرغبة في «التشيؤ» لعله بذلك يريح روحه المعذّبة، وعقله المرهق من مرارة الإحساس، وعناء التفكير والوعي. وإلاّ فما معنى قول تميم بن أبي بن مقبل :

مـا أطيبَ العيشَ لـو أنَّ الفتى حجـرٌ
تنبـو المصـائبُ عنـه وهـو ملمـومُ

إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» تحديداً، فإذا أصابته أحداث الدهر نبت عنه دون أن تصيبه بأذى!! ولم يرهق الدهر أفئدة الشعراء وقلوبهم وحدهم، بل أرهق الإنسان الجاهلي عامة، وليس مذهب «الدّهرية» إلا دليلاً على هذا الأمر:

«وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يُهلكنا إلاّ الدَّهر»(١٢).

وكثيراً ما اقترنت صورة الدهـر بصورة الصيـاد الرامي المخـاتل الغدّار في شعـرنا القديم عامة لا في شعر العصر الجاهلي وحده.

وآية هـذا كله أن المشكلـة الغامضـة التي كانت تؤرق عقل «المثقـب» وروحه لم تكن مشكلة عارضـة، بل كانت مشكلة في صميم الوجـود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الـذي ينتدبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامـه. إنها مشكلة الزمان الآتي المجهـول أو« المغيّب» بتعبير «المثقّب» حيث تـرقد الأسرار، وتتلفّـع بضباب الخيـال وعشب النبوءات. وفي ضوء هذه المشكلة ينبغي أن نكمل الحديث عن الناقة.

لقد قلت إن ناقة «المثقّب» هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملامحها العامة ينبغي أن تعبّر رمزياً عنـه دون أن تفقد وجودها الموضوعي. لقـد عبّر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه أنه مهموم مُؤرّق، أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف مـا يخبّىء له «الزمان»، وقـد أرمضه هذا الـزمان وأرهقه في واحدٍ من تجلّيـاته على نحو ما يظهـر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للتحـرر من همومه وأرقه هي الناقة «**فسلِّ الهم عنك بذات لوث**». فكيف تستطيع هذه الناقة أن تحرّر مبدعها من آلام الزمان وغموضه؟ لا يفلُّ الحديد إلا الحديد ـ فيما يبدو ـ. وإذا كان الزمان قـاسياً صلباً تكرّ أيامه وليـاليه دون أن يلتفت إلى الوراء، «**وليس ببـالي رضا المستريح ولا ضجر الناقم المتعب**» على حدّ تعبير أحمد شوقي، فليس أمام الناقة إلا أن تكـون صلبة قـاسيـة تمضي على أمّهـا دون توقف أو التفـات مهما تكن الظـروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتصاوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين. إنهما ـ كما أراهما ـ:

غـــريمانِ هـــذا بأسُـــهُ بـأسُ غـــاشمٍ
وهـــذا أخـــو الضرّاءِ جـــدَّ وشمّـــرا

هل جاوزت بهذه الرؤيـة والقول العلاقة بين الناقة/ الشاعـر والزمان؟ لا أظن. إنها منازلة غير متكافئـة، ولكن لا مناص منها. ولقد حصّن الشاعر نـاقته، وأمدّها بكل مـا يملك من أسباب القـوة، فقد غـذاها حتى عـلا سنامهـا واكتنز، وجعلهـا مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثرة الحمل والإرضاع، وتخيّرها من أكرم الإبل وأنجبها، فكأن مواقع ثفناتها لصغـرها معرّس القطا الجوني، وكأن مناخهـا ملقى لجام، يريد أنها إذا بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقهـا وكرمها وبقاء قـوتها. وتخيّرها قلوصاً شـابة فصريف أنيـابها كصـوت الحمام. هكـذا أبـدع الشـاعـر ناقتـه، وسـوّاهـا بخيـالـه وإحساسه، فكانت «ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون»، وكان خليقاً بها أن تنازل الدهر وتصاوله. وأتمنى أن تستوقفك هذه الصورة «كمطرقة القيون»، وأن تعيد النظر فيها لترى أنها صورة شقيقة لصورة تميم بن أبي بن مقبل «ما أطيب العيش لو أن الفتى حجـــر»، نشـأت كلتاهما في رحـــم واحدة. وأحب أن تضيف إليهما صورة ثالثة لأبي ذؤيب الهذلي ـ وهو شـاعر مخضرم ـ وردت في سياق رثائه لأبنـائه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، يقول:

حَتـى كـأني للحـــــوادثِ مـــــروةٌ
بصفـــا المشرّقِ كل يـــومٍ تُقْـــرَعُ
وتجلّـــــدي للشـــــامتينَ أُريهمُ
أني لـــريبِ الـدهـــرِ لا أتضعضعُ (١٣)*

ولا يغرنّك تجلـد «أبي ذؤيب» وتعاليـه على الموت وريب الدهـر، فقد أبكـاه هذا الدهر مرّ البكاء:

فـــالعينُ بعـــدهمُ كـأنَّ حِـــداقَهـــا
سُمِلَتْ بشـــوكٍ فهيَ عُـــوْرٌ تـــدْمَعُ

* المروة: حجر أبيض براق تقتدح منه النار. المشرّق: مسجد الخيف بمنى، وإنما خصّه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم.

ولكنه كان يعلم طبيعة الدهر «والدهر ليس بمعتب من يجزع»، فما جدوى الجزع إذن؟ إن أبا ذؤيب وهو يشبه نفسه بالصخرة التـي تقرعها أقدام الناس أو الدهر كلّ يوم يتمنّى ـ بصورة مضمرة ـ لو كانت لـه صلابة الصخرة، أو لو كان مثلها تماماً إذن لكان أقدر على الصبر والتجلد اللذين كان يحاولها بشق النفس، فتفضحه الدموع، وحـرقـة القلب. إن «مطرقـة» المثقب، و «حجـر» ابن مقبل، و «مـروة» أبي ذؤيب ظلال مختلفـة لحلم واحد أو رغبة واحـدة، هي الرغبة في مقـارعة الدهـر، وهو حلم الانتصار على هذا الخصم الغاشم الغامض.

وليس من وظيفة لمظاهـر قوة الناقة التي تحدثت عنها منـذ قليل كالسنام المشرف المكتنز، والضخامة، والكرم، والعتق وسواها سوى تغذية فكرة «الصلابة» في مقارعة الدهر، أو قل: تغذية الصورة «كمطرقة القيون».

وأود أن أقف وأستوقفك قليلاً نتأمّل هذا «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذّ السير عجلى لا تلوي على شيء:

بصـــادقـــةِ الـــوجيـفِ كأن هـــرّاً
يُبـــاريها ويـأخـــذُ بـــالـــوضينِ

لست أدري لماذا يذكرني هذا البيت كلّما قرأته بقول شوقي:

وَخَـدّش ظُفْـرُ الـزمـانِ الـوجـوه
وغيّـضَ مـن بشرِهـــــا المعْجِـبِ

وشوقي سليل هذا التراث وابنه البار، والصورة تتكرّر في الشعر الجاهلي في وصف حدّة الناقة ونشاطها وسرعتها كما في قول عنترة:

وكأنما تنـأى بجـــانبِ دَفّهـــا الـ...
وحشيِّ مـن هَـــزِجِ العشيّ مـــؤوَّم
هـــرٍّ جنيـبٍ كلّما عطفتْ لـــه
غضبى اتّقـاهـا بـاليـدينِ وبـالفم(١٤)*

---

* يقول: كأنها من نشاطها يخدشها هرّ قبيح الرأس تحت جنبها.

فهذا «الهرّ» يخدش النـاقة ويظفّـرها، فتنعطف إليه غضبى تـريد الانتقـام منه، فيحتمي منهـا بفمـه ويـديـه، فـلا تقـوى على أن تنـالـه بسـوء. ومثل ذلك قـول الأعشى:

بجُـلالـةٍ سُرُحٍ كأنّ بغـرزِهـا
هِـرّاً إذا انتعـل المطـيُّ ظِـلالَها*

وقول أوس بن حجر:

كأن هـرّاً جنيبـاً عنـد غُـرضتِهـا
والتفّ ديكٌ بِـرِجليهـا وخنـزيـرُ**

ويعـدل الشماخ عن صورة «الهرّ» إلى صـورة «ابن آوى»، ولكن دلالة الصـورتين واحدة:

كأنّ ابـنَ آوى مُـوثَقٌ تحت نَحْـرِهـا
إذا هـو لم يَخْدِشْ بنـابيـهِ ظفّـرا

ولا ضرورة لهذا التتبّع حقـاً، فكل من قرأ الشعـر الجاهلي يعـرف أن الشعراء قـد تعاوروا هذه الصورة. قال ابن قتيبة: «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثرت، ولم تعْدُ ذكر الهرّ المقرون بها وابن آوى»[١٥] قلت: بل ذكرت الـديك والخنزير كما في بيت أوس السابق، وذكرت الأخيل أيضاً كما في قول «ضابىء البرجمي»:

بأدمـاءَ حُـرجـوجٍ كأنّ بـدفّهـا
تَهاويلَ هـرٍّ أو تَهاويلَ أخيـلا***[١٦]

هل كان «شوقي» يبوح بما لم يكن أسلافه يحبّون البوح به إلاّ من وراءَ وراء؟

إن «الزمان» ـ في تصوّر شوقي ـ يخدش ويظفّر كهذا «الهرّ» أو «كابن آوى» في تصوّر أسلافه الجاهليين. وعلى أية حال فإن هذا «الهرّ» يعارض ناقة المثقّب ويخدشها ويظفّرها ويقلقهـا طوال الرحلة، فلا تقوى على أمـر ـ أيِّ أمر ـ إلا

* الغرز: ركاب الرحل من جلد مخروز يعتمد عليه في الركوب.
** الغرضة: حزام الرحل.
*** الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به.

أن تغذّ السير «بصادفة الوجيف»، فكأنها تطارد عـدوّاً خرافياً غامضاً، أو تفرّ من كابوس غامض لا يزال يقلقهـا ويروّعها. أو قل: إن الزمان الذي يخدّش ظفـره الوجـــوه يعـــارض المثقّب ويخدشه ويظفّره ويقلقه طـوال رحلة الحياة فلا يملك إلاّ أن يمضي مروّعاً تسوقـه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقليّة قاسية!!

بل نحن نجد في بعض هـذا الشعر صورة «الهرّ» الـذي يخدش الناقة مقترنـة بأمرٍ آخر اقتراناً صريح الدلالة على الدهـر ونوائبه. ففي قصيدة «لجابر بن حُنيّ التغلبي» يذكـر فيها ما كـان من تفرّق قومـه بني تغلب، وتشتت أمرهم، وحزنـه عليهم، نراه يقدّم لهذا الذي هو فيه بحديث الناقة التي يخدشها «الهر». يقول:

أنـــافَتْ وزافَتْ في الـــزّمـــام كأنها
إلى غَـــرضهـــا أجـــلادُ هـــرٍّ مـــؤوّمِ

لِتَغْلبَ أبكـي إذ أثـــارت رمـــاحُهـــا
غَــــــوائلَ شرٍّ بينهـــــا متثلّـمِ

وكـــانـــوا هُمُ البـــانين قبلَ اختـــلافِهِمْ
وَمَنْ لا يَشِـــدْ بنيـــانـــه يتهـــدّمِ[(١٧)]

وفي قصيدة لامرئ القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه نرى هذا الهرّ في حديث الناقة:

فَــــــدَعْ ذَا وَسَـلِّ الهمَّ عنـك بِجَسْرَةٍ
ذمـــولٍ إذا صـــامَ النهـــارُ وهجّـــرا

بعيـــــــــدة بين المنكبينِ كـــأنّها
تـــرى عنـــد مجرى الضّفـر هـــرّاً مشجّـــرا

عليهـــا فتـى لم تَحمـلِ الأرضُ مثلَـــهُ
أبــــرَّ بميثـــــاقٍ وأوفى وأصبرا

هـــوالمُنّـــزِلُ الأُلاّفِ من جَـــوِّ نـــاعِطٍ
بني أسـدٍ حَـزنـاً من الأرضِ أوعـرا(١٨)*

فهو يسلّي همّه بهذه النـاقة ـ كما يقـول ـ وهو هـمّ ثقيل، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهـل اليسير. ولكن هذه الناقة ــ على قوتها ـ يخدشها هـذا الهرّ وينفّرها، أو قل: ولكن امرأ القيـس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله ــ كما يزعم ــ خدّشـه ظفر الزمان حتى أدماه، ولا يزال حتى ساعته قلقاً مرتاباً في موقف الدهر منه:

بكى صـــاحبي لمّا رأى الـــدربَ دونـــه
وأيقـنَ أنّـــــا لاحقـــــانِ بقيصرا
فقلـتُ لـــــــهُ: لا تبـكِ عينُـكَ إنما
نحـــاولُ مُلكـــاً أو نمـــوتَ فَنُعـــذَرا

ولكن الناقة ــ أو الشاعر ـ لا تستسلم، بل تستجمع قـواها، وتتحوّل من جفاف الصحراء إلى طـراوة اليمّ، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمـواج العاتية، وتعلو عليها. لقد جفّ ريق الشاعر، وأنهكته مرارة العطش في هذه الصحراء، فليبلّ ريقه بقطرات من الماء ولو خالطتها ملوحـــة البحـــر أو مـــرارتـه. وأنا لا أعرف، ولا أحـد يعرف، إلى أين تتجـه هذه السفينـة، ولا أين مقاصـدها؟ لكأنها مؤرّقة بفكـرة «الرحيل» إلى ذلك «المجهول الغامـض» حيث ترقد الأسرار في شِعاب المرجـان واللؤلؤ، وتتدثّـر بموج البحر وفتنة العقل السـاحرة. أرأيت كيف تلتفّ الصـورة على نفسهـا؟ وكيف تتـداخل مستويـات الشعـر الصريحة والغـامضة؟ وهل كـان «المثقب» يعرف إلى أين يتّجـه حقاً؟ ألم يكن الغمـوض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليـه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ «المغيّب»؟

ومـــــا أدري إذا يمّمـتُ أمـــــراً
أريـــــــــــــد الخير أيُّهما يلينـــي

---

* الضفر: حبل مفتول يشد بـه البطان. المشجر: المربوط إليها. وصفها بـالنشاط حتى كأن هراً ربط إلى حزامها فهو يخدشها وينفرها. ناعط: حصن. الحزن: الغليظ الخشن من الأرض.

أألخير الـــــذي أنـــا أبتغيـــه

أم الشرّ الـــــذي هـــو يبتغيني

دعي مـــا قـــد علمت سأتّقيـــه

ولكـــن بـــــالمغيّب نبئيني

لقد أرهقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف «فاطمة» منه غامض، وموقف صديقه «عمرو» منه غامض، وموقف الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز «العقل»، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسراره مطلب قصيّ معاند. وبين هذا الإحساس بالعجز والوعي بالقوة تكمن مأساة «المثقّب».

***

رؤية يقينيّة سوداء

إذا كان الزمان قد أرّق «المثقب»، وأرهق عقله، وبدا له غامضاً متلبّساً، فحار في أمره حيرة قاسية، فإنه قد أشقى «علقمة الفحل» بوضوحه وصرامته، وملأ ما بين جوانحه بشوك الحسرة، فتشاجر في ضميره إحساس حادٌ عميق بأن زمان الصفو والعيش الوريق قد تولّى ولن يعود، ورغبة ملتاعة يائسة في أن يتنسّم نفحة من أريج العمر الجميل الذي بدّدته الأيام، وغاله ريب الزمان الذي يترصّد المسرّات. إنه منجل الدهر الذي يحصد سنابل الحُب والغبطة والفرح، وهي الذات الشاعرة التوّاقة إلى مرجان الغبطة وأقحوان الفرح وخيول الحبّ المطهّمة الشموس. ما كان أصدق «المعرّي» وهو يصوّر هذه المواجهة الخاسرة بين الشاعر والدهر:

هِـيَ العنقـــاءُ تكبرُ أن تُصـــادا

فعـــانِـــدْ مَنْ تُطيق لـــه عِنـــادا

ومـــا نهنهـتُ عـن كِبرٍ ولكـن

هِـيَ الأيـــامُ لا تعطـي قِيـــادا

فماذا يفعل «علقمة» في مواجهة الدهر الذي عصف به كتنّين الصحراء، وطار بأحلامه الموشّاة العابقة بالعطر، والمتمثلة بحبيبته «سلمى» وظعائنها التي فاجأته برحيلها في غبشة الفجر؟ ليس أمامه من سبيل سوى اللحاق بها مستجمعاً كل أسباب القوة لعله يستطيع أن يستردّها من يد الدهر.

هل تُلْحِقَنّي بأُخرى الحيّ إذ شَحَطوا
جُلذِيّةٌ كأتانِ الضّحلِ عُلكومُ
قد عُرِّيَتْ زمناً حتى استقلَّ لها
كِترٌ كحافةِ كِيْرِ القَيْنِ مَلمومُ
كأنّ غِسْلَةَ خطميّ بِمِشْفَرِها
في الخدّ منها وفي اللّحْيينِ تَلغيمُ
تُلاحظُ السوطَ شَزْراً وهي ضامِزَةٌ
كما تَوجّسَ طاوي الكشحِ موشومُ
بمثلِها تُقْطَعُ المَوماةُ عن عُرُضٍ
إذا تَبَغّمَ في ظلمائِهِ البومُ (١٩)*

إن «علقمة» يستعين بالناقة وحدها ليلحق بحلمه، ويستردّه من قبضة الدهر. وهذا كلام واضح لا يحتاج إلى فطنة لمعرفة حقيقة هذه الناقة. إنها معادل موضوعي للشاعر. ولكن منازعة الدهر مغامرة شاقّة، بل إن الشاعر أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة منا، وأقلّ تفاؤلاً مما نظن، ولذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمنّي وما

---

* شحطوا: بعدوا. جلذية: ناقة صلبة. أتان الضحل: صخرة تكون في مسيل الماء. علكوم: غليظة.
عريت: أطلقت للمرعى. استقل: ارتفع وأشرف. الكتر: السنام. كير القين: موقد نار الحداد.
ملموم: مجتمع متماسك. الغسلة: ما تغسل به الرأس من الخطمى وغيرها. الخطمى نبات يغسل به.
التلغيم: من اللغام، وهو زبد تخالطه خضرة مما رعت. الشزر: النظر بمؤخرة العين.
الضامزة: التي لا ترغو من ضجر، ولا تجتر وهي عاضة على أسنانها، وذلك ممدوح منها.
طاوي الكشح: ثور وحشي. موشوم: في قوائمه خطوط سود. الموماة: الفلاة. عن عرض: أي يعتسفها على غير قصد أو هدى. تبغم: صوّت صوتاً مختلساً.

يشبه اليأس «هل تُلحقنّي . . . »، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ لا يستطيع أن يخنع ويتجرّع مـاء الهزيمة الكـدر المرّ، ولا يملك إلاّ أن يجرّب مناوشـة هذا الـدهر، وأن يـزداد اصطلاء بحـرّه، أو كما قـال في القصيدة نفسهـا مستخـدماً لفظـاً صريحاً في الدلالة على الدهر:

وقـد عَلـوتُ قُتُـودَ الـرّحلِ يَسْفَعُني
يـومٌ تجيءُ بـهِ الجوزاءُ مَسمُـومُ
حـامٍ كـأنّ أُوارَ النـارِ شـامِلُـهُ
دونَ الثيـابِ، ورأسُ المرءِ مَعمـومُ*

أترى صـورة اليوم أو الـدهر هنـا؟ إنه «يـوم» مسمومٌ حامٍ كـأن لهيب ناره يخترق الثياب ويحرق البدن!! هذا هو «الدهر» كما يتصوّره «علقمة»، وهذا هو الدهر الذي يتـوجّس من مناوشتـه «كما توجّس طاوي الكشح مـوشـوم». ولكنـه سيصبر على منازلتـه متجلّداً لا يعرف الضجـر، يعض على أسنانـه من هول الموقف كهذه النـاقة «الضامزة» تماماً. إن هذه الصورة التي يرسمهـا الشاعر للناقة هي صورة المحارب في المعركة. انظر إلى قول عنترة:

ولقـد حفظتُ وَصـاةَ عمّـيَ بـالضحى
إذ تقلـصُ الشفتـانِ عـن وَضَحِ الفـمِ

إنـه وقت الخوف، حين يعض المحارب على أسنـانه عضـاً. وهذه هي حـال النـاقـة «الضامزة». ولعلّ الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء «ضمز البعير: أمسك جِرّته في فيه، ولم يجترّ من الفزع، وكذلك الناقة». فالضموز إذن حـركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف. وقـد تردّدت هـذه الصورة في الشعـر الجاهلي مقترنة بمشـاعر الخوف والرهبة على نحو ما نرى ـ تمثيلاً لا حصراً ـ في قول «عمرو بن قميئة»:

تجاوزتُها راغبـاً راهبـاً
إذا مـا الظبـاءُ اعتنقنَ الظـلالا

---

* قتود الـرحل: عيدانه. يسفعني: يلفحني حـره ولهيبه. الجوزاء: من بروج السماء تطلع في أشـد ما يكون من الحر. مسمـوم: فيه السمـوم، وهي ريح حارة. حام: شـديد الحر. معمـوم: معصوب بالعمامة.

بضـــامِـــزَةٍ كـأتـــانِ الثميـــــ . . .

ل عَيرانـــــةٍ مـــا تشكّى الكـــلالا*

بل إن «بشر بن أبي خـازم» يضمّ هـذا اللفظ إلى معجم الحرب في الجاهليـة ضماً صريحاً، ويقطع بذلك الجدل حـول أشباح الحرب التي تتراقص حـوله. فهـو يهجو بني سُليم، ويعيّرهم بما كان من أمرهم في حربهم ضدّ قبيلته، فيقول:

وقـــد ضَمــــزَتْ بجـــرَّتِها سليـمٌ

مخافَتنـــــا كما ضَمَــــــزَ الحمارُ

إن علينـا إذا أردنـا أن نفهم هـذا الشعر فهماً صحيحـاً أن نُعنى بحيـاة الألفـاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة. ومـا أكثر ما دعا د. مصطفى ناصف إلى هذا الأمر، وألحّ عليـه، وطبّقه في دراسـاتـه لـه، وأثبت ـ بغض النظـر عن كل مـا يقـال حول هـذه الدراسات ـ أنه من خير قراء هذا الشعر ومفسريـه. لقد كانت الناقة « الضامزة» في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعضّ على أسنانها خوفاً وتتوجّس شراً مما هي فيه. فمن هـو هذا الخصم الـذي تعانـده، فيثير الـذعر والهواجس في نفسهـا، وتلحظه شـزرا بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه؟

تـلاحظُ السـوطَ شـزراً وهي ضـامـزةٌ

كما تـوجّس طـاوي الكشحِ مـوشـومُ

هل سألنا أنفسنا مرة: ما وظيفة هذا السوط الذي يلسع ظهر الناقة؟ وهل حاولنا أن نربط بين هذه الوظيفـة ووظيفة «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها طـوال الرحلة؟ لا فرق بينهما عند التحقيـق. يزعم الشـاعر أنّ «الهرّ» و «السـوط» يظهران حـدّة الناقـة وسرعتها ونفارها، وأزعم أنهما رمزان للدهر. ألم نقل: إن الناقـة معادل موضوعي للشاعر؟ فمن ذا الـذي يجلده على امتـداد الوقت، فيتـوجّس ويـرتاع ويـرقبه بطـرف العين مراقبـة الحذر الوجل؟ لقـد كان «علقمـة» يدرك خطـر مناوشة الـدهر، فحصّن نـاقته، وأمـدّها بكل أسباب القـوة ـ كما فعل المثقّب من قبل ـ، أطلقها تـرعى زمناً فسمنت واكتنـزت، وعلا

---

* تجاوزتها: ضمير النصب عـائد على البيداء التي سبق ذكـرها. العيرانـة: الناقة التـي تشبه العير في نشاطها وسرعتها.

سنامها مشرفـاً صلباً كأنه حـافة كير الحدّاد، وغدت في اكتنازهـا وامّـلاسها كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة واملاساً. هـا نحن أولاء مرة أخرى أمام صور «الصلابة» التي يحلم بها الشـاعـر. هل تعتقــد أن «صخـرة الماء» ههنـا تختلف في قليل أو كثير عن «مطرقـة القيون» عند المثقّب، و«حجر» ابن مقبل، و «مـروة» أبي ذؤيب؟ إنها جميعاً تعبّر عن صبوة الـروح الجامحة إلى «الصلابـة» ليكون المرء قـادراً على مقارعـة الزمـان والانتصار عليه. لقد كـانت الصم الصلاب ـ كما لاحظ د. مصطفى نـاصف ـ «أداة التعبير الذي يتخيّره الشاعر لملاحقة فكرة الدهر»(٢٠). ولا يكتفي علقمة باعتساف الفلوات بغير هاد ودليـل «بمثلها تقطع الموماة عن عرض»، ولكنه بإحساسه بوطأة الـزمان وقسوته وريبه يجلّل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الحالكة، ويبثّ فيها نذر الشؤم والشرّ والخراب «إذا تبغّم في ظلمائه البوم». وأعتقد أن نعيب هذا النذير الأشأم في هذه الصحراء المدلهمة كان إخباراً رمزياً بما انتهت إليه المعركة بين الناقة والدهر، وقد جاء في أعقابها مباشرة:

تــلاحظُ السنــوطَ شــزراً وهي ضــامــزَةٌ
كما تــوجّسَ طــاوي الكشــحِ مــوشــومُ
بمثلهـــا تُقْطَـعُ المومـــاةُ عـن عُــرُضٍ
إذا تبغَّـــمَ في ظلمائه البـــــــــــومُ

ليس في هذه الصحـراء هادٍ ولا دليل ولا سند. كـل ما فيها ينـزع الأمان من النفس، ويذعـر ويروّع، فتحـدق نذر الخطر بـالشاعـر، وينقلب صفو العيش كـدراً. ومشكلة «علقمة» أنه يـدرك هذه الأمور كلها، ويدرك مـا هو أكثر منها، ويعـرف ويحس أنه أمام خصمٍ غاشـم لا قِبَلَ له به، ولعلّ هـذا الإحساس والمعـرفة هما اللـذان دفعا الشـاعر إلى السكوت عن مصير النـاقة في مناوشتهـا للدهر، وإنابـة «البوم» للإخبـار عن هذا المصير رمزياً. ولم يكن هذا مصير الناقة وحدهـا، بل كان أيضاً مصير هذه الرحلة التي اعتسفها الشاعـر للحاق بالظـاعنات، فقد سكت عنهـا في غياهب هذا الليل الـذي يشقّه نعيب «البـوم» منذراً بـالشـؤم والخراب. لقد أدرك الشـاعر ـــ فيما يبـدو ـ عجـزه أمـام الدهـر، واستسلم لهذه الحقيقـة القاسية، وكـفّ عن مناوشـة هذا الخصم العنيـد. وكنّا قـد رأينا «المثقّب» من قبلُ يلحق الظاعنات، ويتخيّر واحـدة منهن، وينازعها الحديث، ويقابل تهديدهـا بتهديد مثله. وهـذا فرق جوهـري بين الشاعرين: شـاعر يدرك حقيقة الـدهر

إدراكاً واضحاً، فيكفّ عن مناوشته ويستسلم، وآخر يحس أن الدهر غامض ملتبس، فيرهقه هذا الإحساس، ويدفعه إلى مناوشته الدائبة لعلّه يكتشفه عبر هذه المناوشة، ويعيه دون التباس أو غموض.

لقد سكت «علقمة» عن مصير الناقة والرحلة، وتركنا نفتّش عن مصيرهما في هذا الليل البهيم. ولم يكتف بذلك، بل وجد في هذه الظلمة الداجية فرصة للفرار من وجه الدهر، فتوغّل فيها يخوض غمراتها حتى انشقّ عنه الصبح ـ أو عن ناقته لا فرق ـ وهو في بُلهنية من العيش لا يطوف بها طائف من كدر. لقد تحرّرت الناقة من مساورة الدهر ومناوشته، وغدت «ظليماً» أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، فهو ينقف الحنظل القاسي ويخذم التنوّم الطري ـ لاحظ ما في هذين الفعلين «ينقف» و«يخذم» من رهافة الإحساس ودقّته وثرائه ـ وتهبّ عليه رياح الحياة رُخاء، فليس يعجله مُعجل، ولا يستحثّه مستحث!! ومازال على هذه الحال من الحبور والغبطة حتى تذكّر بيضه، وهاجه مطرٌ رذاذٌ في يوم مغيوم، فانطلق إلى ما تذكّر يبدي فنوناً من العدو كلها رائق معجب، فكأنه ـ وفق بعض الشروح ـ في رشاقته ومخالفته بين فنون العدو ضفدع ذكر كبير يتقافز في مياهه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً. فلما وصل إلى «أدحيّه» طاف به طوفين يقفره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراخه الصغار التي تجمعت وتداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بما سفت عليها الرياح، وطفق يراطنها بنقنقته وإنقاضه، فتجيبه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الروم تتراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراخ النعامة الأم تحفّه وتلتصق به، وتجاوبه بصوت يخالطه الإحساس بالبهجة فكأنه ترنيم أو غناء!! أرأيت إلى هذه الأسرة المتوادّة المتراحمة، يظللها الحب، وتعمر قلوبها البهجة، وتغمرها عاطفة الأبوة النبيلة الجيّاشة وحنان الأم المتدفّق، وحبورها المتوهج الذي يكاد ينقلب إلى غناء ورقص بعودة الزوج والتئام الشمل؟!

أية مشاعر إنسانية نبيلة مدهشة هذه التي استطاع «علقمة الفحل» أن يبثّها ويصوّرها في هذا المشهد العاطفي الفريد؟

كأنها خاضِبٌ زُعرٌ قوادِمُهُ

أجنى لَهُ باللِّوى شريٌ وتَنّومُ

يظَـلُّ في الحَنظَلِ الخُطبـــانِ يَنقُفُـــهُ

ومــــا استطفَّ مـن التنّـــومِ مَخذومُ

فُــوهُ كَشَـقِّ العصـــا لأيــاً تَبيّنُـــهُ

أَسَكُّ مــا يسمعُ الأصـــواتَ مَصْلــومُ

حتى تـــذكّـــرَ بيضـــاتٍ وهيّجَـــهُ

يــومُ رذاذٍ عليـــه الــدّجنُ مَغيـــومُ

فـــلا تـــزيّـــدُهُ في مَشيـــهِ نَفِقٌ

ولا الـــزفيفُ دوينَ الشـــدّ مَســـؤومُ

وَضّـــاعـــةٌ كعصـا النهـديِّ جـؤجـؤهُ

كأنـــه بتنـــاهي الـــرّوضِ عُلجـــومُ

يأوي إلى حِسكَـلٍ حُمْرٍ حـــواصلُـــهُ

كأنـــهُ حـــاذرٌ للنّخسِ مَشهـــومُ

يــوحي إليهـــا بـإنقــاضٍ وَنَقْنَقَـــةٍ

كما تَـــراطَـنُ في أفـــدانِها الـــرومُ

تَحفُّـــهُ هِقْلَـــةٌ سَطعـــاءُ خـــاضِعـــةٌ

تُجيبُـــهُ بـــزمـــارٍ فيـــهِ تَـــرنيم*

---

* الخاضب: ذكر النعام. زعر: ج أزعر، وهو القليل الريش. القوادم: الريشات المتقدمات في أول الجناح.

أجنى: أدرك أن يُجتنى. اللـوى: مسترق الرمـل. الشري: شجـر الحنظل. التنـوم: ضرب من الشجر. الخطبان: المخطط. ينقفه: يستخرج ما فيه. استطف: ارتفع. مخذوم: مقطوع ولا يكون إلا للطـري. كشق العصا: متـلاصق. أسك ما يسمع الأصـوات: صغير الأذن، فكأنه استكثـر عليه كلمة أذن!!

مغيوم: ذو غيم. التزيد: ضرب من السير. نفق: قصير الغاية. الزفيف. ضرب من السير.

وضّاعة: سريع. كعصـا النهدي: أي صلب كعصا مصنوعة من شجـر النبع الصلب الذي يكثر في بلاد قبيلة «نهد».

التناهي: ج تنهية، وهـي المكان المطمئن. العلجوم: الذكر الكبير مـن الضفادع أو البعير الطويل المطلي بالقطران. الحسكل: الأفراخ الصغيرة.

لقد فرّ «علقمة» من مواجهة الزمان، وفاءَ إلى الماضي الجميل يتفيّأ ظلاله الوارفة، ويتنسّم أريجه الطيّب، هـذا الماضي الـذي بدّدتـه الأيـام، وكان يحلـم باستمـراره أو استرداد بعضه من قبضة الدهر. إن الاستطراد في معرض الصورة ـ كما هي الحال هنا ـ ظاهرة فنيـة بارزة في شعرنا القديم لا أرى ضرورة لسوق الشـواهد عليها، فهي تنتشر انتشاراً واسعـاً في أرجاء هذا الشعر، ولا سيما في حـديث الناقـة والظعـائن والكرم. فلا يكاد الشـاعر يشبه ناقته بحيوان وحشي حتى يستطـرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبه الظعائن ببستـان النخل حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبـه ممدوحه بالنهر حتى يستفيض في حـديثه وهكذا. . . وأرجو ألا يخدعك الشاعـر فتتوّهم أنه أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة أو تصوير الهوادج أو تصوير كرم الممدوح كما يزعم. لا شيء في هذا الزعم يستحق أن تعنّي نفسك بـه إلا إنكاره ودحضه. ولكنها مـوضوعـات ينفـذ إليهـا الشعراء بطـريقـة فنية مـاكـرة للتعبير عن همومهم ورؤاهم ومـواقفهم. بعبارة أخـرى: إن وظيفـة الاستطراد في معـرض الصـورة هي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن.

وأنـا أزعم هنا أن «علقمـة» استطرد في حـديثـه عن «الظليم» ليجسّم إحساسـه بالحياة وجمالها وإشراقها ووضاءتها حين يحياها المرء في غفلة عن عين الدهر. وقد أبدع «علقمة» حين راح ينمّي هـذه الأحاسيس والمشاعر والانفعـالات، ويزيدها تـوهّجاً وإشراقاً من خلال الظليم الـذي ظلّ يرتقي بصورته حتى بلغ بها في اقتـدار فني باهر مرحلة «التشخيص»، فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تموج به من الفرح والحبور والغبطـة والحب والتراحم والغناء وما يشبه الـرقص، لا يميزها من بني البشر مائز، فهي تتراطن «كما تراطن في أفدانها الروم». ولم يتسع شاعر جاهلي ـ أكاد أقول: شاعر عربي ـ في حديث الظليم كما اتسع علقمة، ولا بلغ مبلغه في الفتنة والبهـاء. ولعلّ «ثعلبة بـن صعير المازني» في رائيته المفضّليـة قـال في تصويـر الظليم فأحسن، ولكنه لا يجاري «علقمـة»، ولا يلحق به، وإن كـان على مقربة منـه. وقد مضى زمن طويل وأنا أفكـر في قصة هذا الظليم التي قرنتها ذات يـوم بقرن واحد مع قصص الحيوان الوحشي لأنها ترد كهذه القصص في معرض الحديث عن الناقة(٢١).

ولم أهتدِ إلى شيء في أمرها سوى أنها مختلفة عن تلك القصص اختلافاً عميقاً، فليس

فيها ما في تلك القصص من الشقاء وضروب العدوان والصراع والخوف والموت، بل هي النقيض. ولم أزل مؤرّقاً بها حتى انتهيت إلى ما أنا فيه. إنها لا تعبّر عن الحياة ونواميسها، بل تصور وتجسّد وتشخّص هذه الحياة في إقبالها العذب، وجمالها الأخاذ، ومشاعرها النبيلة الحارّة حين يغمض الدهر كلتا عينيه عنها إلاّ في النادر جداً الذي يعدّ انحرافاً له دلالته كما في معلقة «الحارث بن حلّزة». فإذا سألت: لماذا كان حديث «علقمة» عن الظليم حديثاً عن الماضي الجميل دون غيره؟ قلت: لذلك ثلاثة أسباب هي: حديث الظعائن، ومطلع القصيدة وتاليه، والحكمة. إن وحدة «الظعائن» في القصيدة صورة رمزية لذلك الماضي الجميل الذي انقلب الدهر به. ومشهد الظعائن ـ في حقيقته ـ مشهد عاطفي غرامي، والمواقف العاطفية الغرامية ـ على ما نعرف ـ صالحة لحمل دلالات رمزية. وقد اقترن حديث الظعائن في قصائد كثيرة من هذا الشعر بهذه الدلالات[٢٢]. وهذا يعني أن وحدة «الظليم» هي موازاة رمزية لوحدة «الظعائن» ولكنها أنقى منها وأصفى، فقد نقّاها الشاعر أو نقّتها الذاكرة من كل شوب.

لم أدرِ بالبينِ حتى أزمعوا ظَعَناً
كلُّ الجمالِ قُبيلَ الصبحِ مَزمومُ

رَدّ الإماءُ جِمال الحيّ فاحتملوا
فكلُّها بالتزيّدياتِ مَعكومُ

عَقْلاً وَرَقْماً تظلُّ الطيرُ تَخْطَفُهُ
كأنهُ مِنْ دمِ الأجوافِ مَدمومُ

يَحملنَ أتْرُجّةً نَضْخُ العبيرِ بها
كأنّ تطيابَها في الأنفِ مَشمومُ

كأنّ فارةَ مِسْك في مَفارقها
للباسطِ المتعاطي وَهْوَ مَزكومُ

فالعينُ مني كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بِهِ
دَهماءُ حارِكُها بالقِتْب مَحزومُ

من ذكــرِ سلمـى ومــا ذكــري الأوانَ لها
إلا السَّفــــــاهُ وظنُّ الغيــبِ تــــرجيـمُ
صِفْـرُ الـوِشـاحينِ ملءُ الـدرعِ خَـرْعَبَـةٌ
كـأنها رشـأٌ في البيــتِ مَلــــــــــزومُ*

لقد فاجأ الفراق الشاعر «لم أدر بالبين حتى. . .»، فلم يدر به إلا حين انتهى كل شيء، فقـد عقدوا العـزم على الرحيل، وأجمعـوا عليه، فكل جمالهم مـزمومـة في غبشة الفجر. ومتـى كان الدهر ينذر النـاس بخطوبه؟ ستقول: هـذا تأويل بعيد. وأقول: لا حرج. هل فكّرت قليلاً في وقت رحيل الظعن؟ إنه «دوين الصبح»، وهو الوقت عينه ـ أو مقـارب جداً له ـ الذي تحوّلت فيه «النـاقة» إلى «ظليم»، فقد غابت عنّا في غيـاهب الليل، ولم نرها إلا حين انشق الصبح عنها وهي ظليم يـرعى ضروباً من النبت. وإذن فهذا الظليم هـو واحد من تحوّلات الناقة، وهـو واحد من تحوّلات الظعن أيضاً. الناقـة والظليم والظعائن. تجلّيات مختلفة لمواقف الشاعـر من الدهر. مـا يزال رسيـس الشك في نفسك. أقدّر ذلـك. ولكن ألا ترى مـوكب الظعن وهـو يموج بالفتنة والجمال، بما يلوح منـه من الكلل والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير الفاغمة التي تملأ الهوادج، وتعطـر الفضاء، فيحسّ الشاعر ـ على بعده عنهـا ـ أنها تضمّخ أنفه، بل تضمّخ أنف «المزكـوم» لقوتها وشدّة نفـاذها، وبما فيه من الجمال الفتّان، جمال «سلمى» الذي تمّ واكتمل؟ ألا يكشف هذا الموكب البهيّ عن وفـرة الإحساس بـالجمال؟ ألا يدلّ على أيـام الحبور والغبطـة والنعيم التي عاشها الشاعر يوم كان كل هذا الجمال ملك يديه وقلبه؟ مهما اختلفنا في أمره فإننا لن نختلف في أنـه يرمـز إلى أيـام الصفو والسرور الـوضيئـة التي كـانت تفيض بعذوبـة

* أزمعوا ظعناً: أجمعوا على الـرحيل. مزموم: عليه الزمام استعداداً للـرحيل. التزيديات: ضرب من الستور التي تلقى على الهوادج. معكوم: مشدود بثـوب. العقل والرقم: ضربان من ثياب الهوادج فيهما حمرة. مدموم: مطلي. أتـرجة: ضرب من الفاكهة طيب الرائحـة، وقد شبه المرأة بها. العبير: أخلاط الطيب تجمع بالزعفران. الفارة: وعاء المسـك. الباسط: الذي يبسط يده. الغرب: الدلو العظيمة. تحط به: تحدر به. دهماء: أراد نـاقة دهماء. الحارك: ملتقى الكتفين. القتب: الإكاف الصغير على سنام البعير. صفر الوشاحين: ضامرة. مـلء الدرع: كبيرة العجيزة. خرعبة: طويلة لينة ناعمة. ملزوم: مربّى في البيت.

الإحساس بـالحياة وجمالها. فمن الذي عبث بذلك الصفـو، وانقلب بذلك السرور، وغال هـذا الإحساس العذب الجميل؟ إنه الـدهر لا أحد سواه. وقـد كانت «الطير» نذيراً بشـؤم هذا الدهر، ورمـزاً له. لنعد قراءة هـذا البيت دون أن نسيء الظنّ بعقول الشعراء:

عقـــــلاً ورقماً تظلّ الطيرُ تَخْطَفُـــــهُ
كأنـــهُ من دمِ الأجـوافِ مـــدمــومُ

ما الذي جاء بفكرة الدم وأشباح الموت إلى هذا السياق؟ وما علاقة الطير بالدم؟ ألم أقل: إن علينـا أن نعنى عنايـة خاصـة بحياة الألفـاظ في هذا الشعـر إذا أردنا أن نفهمه فهماً ينقـذه من السطحيـة والابتذال؟ إن عـلاقة الطير بـالدم والحروب عـلاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش ثقة منها بما ستظفر بـه من جثث القتلى، وما أكثر ما صوّروا هذه الجثث وقد غـدت طعامـاً لهذه الطير. نرى ذلك في قصيدة بـديعة «لـلأفوه الأودي» يُخلص صدرها للحديث عن الدهر في رؤية يمتزج فيها الصدق والقسوة امتزاجاً يثير الإعجاب:

فَلَـــــهُ في كـلِّ يـــــومٍ عــــــدوةٌ
ليسَ عنهـــا لامــــرىءٍ طـــار مطـــارُ

ثم يسوق الحديث إلى خصومه «بني هاجر»، ويمضي فيـه مرغياً مزبداً كالحصان الشامس لا يُجرُّ له عنان إلى أن يقول:

كلما سِرْنـــا تـــركنـــا منـــزلاً
فيـــه شتـى من سِبـــاع الأرض غـــاروا
وتـــــرى الطيرَ على آثـــــارنـــــا
رأيَ عينٍ ثقـــــــــــــةً أنْ سَتُمارُ
جحفـلٌ أورقُ فيـــــهِ هبـــــوةٌ
ونجــــــــومٌ تتلظّـى وشِرارُ(٢٣)*

* ستمار: ستطعم. الجحفل: الجيش. أورق: أي في لونه ورقة كلون الرماد.

ونراه في مدح النابغة الذبياني للغساسنة حين يصوّر جيوشهم، يقول:

إذا مــا غَـزَوا بـالجيشِ حَلَّق فـوقهم
عصـائبُ طيرٍ تَهتـدي بعصـائبِ

يُصـاحِبْنَهم حتى يُغِـرنَ مُغـارَهم
من الضـاريـاتِ بـالـدمـاءِ الـدّوارِبِ

ونـراه حين يفتخر «عنترة» بقتلـه ضمضماً والـد هرم وحصين اللـذين يتـوعّداتـه ويشتمانه، يقول:

إن يفعـلا فلقـد تـركتُ أبـاهما
جَـزَرَ السِّبـاعِ وكلِّ نسرٍ قَشعـم*

قـال صاحب الخزانـة: «هـذا المعنى أعني تتبع الطير للجيش الغـازي للأعـداء حتى تتنـاول من القتلى متداول بين الشعـراء قديماً وحـديثاً، وأول من جـاء به الأفـوه الأودي في قوله:

وترى الطير. . . . . . . (البيت)

. . . . وأخذه النابغة الذبياني فقال:

إذا ما غزوا . . . . (الأبيات)

وأخذه الحطيئة فقال: . . . .

وأخذه مسلم بن الوليد فقال:

قـد عـوّدَ الطيرَ عـاداتٍ وثقنَ بها
فهـنّ يتبعنَـهُ في كـلّ مـرتحل»

ومضى يعـدّد الشعـراء الـذين تعـاوروا هـذا المعنى، فـذكـر منهم عـدداً بينهم الكميت الأسدي وابن قيس الرقيـات وابن جهور الأندلسـي وابن نبـاتة المصري، ثم قال:

«وأبدع من هذا كله قول المتنبي:

---

* جزر السباع: أي مقتول تأكله. القشعم: الكبير من النسور.

يُطمِّعُ الطيرَ فيهم طــــــولُ أكلِهِـمُ
حتى تكـــاد على أحيـــائهـم تقعُ[٢٤]»

لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب عـلاقة وثيقة، وبأن بينها وبين الدهر علاقة تلوح من وراء وراء في قصيدة «الأفوه». ولم يكن تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيداً عمّا نحن فيه:

﴿ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾[٢٥].

فيقول يوسف عليه السلام:

«يا صاحبي السجنِ أمّا أحدكما فيسقي ربّه خمراً وأمّا الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان»[٢٦].

لقـد ظلت الطير تتبع هـذه الظعـائن كما كـانت تتبع جيش الأفـوه وجيـوش الغساسنة، وظلّت تنقض على هذه الظعائن وتخطفها «تظلّ الطير تخطفها». أما كـان ينبغي أن تدرك هـذه الطير أن مـا تخطفه ليس لحماً، أو أن يدركهـا اليأس، فتكفّ عن الانقضـاض والخطف؟ مهما يكن من أمـر فإن هـذه الطير قـد حملت معها إلى هذا السياق فكـرة «العدوان» التي ارتبطت بها في سياق الحرب. فمن هو العدوّ الذي تنذر به، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر؟ ليس في القصيدة حديث عن عدو آخر. ولأمـرٍ ما ـ لا أظنه الحب ـ نزف هـذا الشاعر دموعه في سـاعة الفراق. هـا هي ذي أيام العمـر الجميل تفاجئـه بـالرحيل، فتتحمل عنـه ظاعنـة، أو قل تتسرب من بين يديه كحفنـة من الماء «خانتها فروج الأصابع»، فليبك في إثـرها ما شاء له القدر أن يبكي.

ومطلع القصيدة يـدل هو الآخر على أن أيـام الصفو المشرقة الـوضاءة التي ترمز لها وحدة الظليم هي العمـر الجميل الذي مضى. وقد اختلف الشرّاح في تفسير هذا المطلع وتوجيهه. وأحسن أقوالهم ــ في ظني ـ هو «هل ما علمتَ مما كان بينك وبينها، وما استُودِعتَ من حبّها مكتومٌ عندها، فهي على الوفاء، أم قد صرمتك؟»[٢٧].

هل مــا علمتَ ومـا استُـودِعـتَ مكتـومُ
أم حبلُهـــــا إذ نـأتـكَ اليــــومَ مَصرومُ

ولكن «أم» ههنا هي «أم» المنقطعة، وهي حـرف استئناف بمعنى «بل» لا حرف عطف. ومعنى هـذا أن الشاعـر يُضرِب عن أيـام حبه وهـواه لأنّ «بل» لا تنفك عن معنى الإضراب أبداً، ويصرّح أن تلك الأيـام قد تصرّمت، وأن حبـال المودة قد رثت وانقطعت. ألا ترى في هـذا التصرّم والانقطاع إيـذاناً ببين الظعـائن الذي سيحـدثنا الشـاعر عنـه بعـد لحظة؟ ويخرج مـن هذا الإضراب إلى إضراب آخـر متمثّل في «أم» منقطعـة أخـرى! فيكشف بذلك عـن حالـة من القلق والتـوتـر واختلاط المشـاعـر وتدافعها وغموضها:

أم هــل كبيرٌ بكـى لم يقـضِ عَبْرَتَــــــهُ
إثــرَ الأحبّـــةِ يـــومَ البينِ مَشكـــومُ*

مـا يزال وجـه الماضي الجميل يلـوح لعينيه، ومـا تزال أصـداؤه العـذبة تـرن بين جـوانحه، فتـومض الأمـاني وميضاً شـاحبـاً في رماد العمـر: هل تجازيك وتكـافئك ببكـائك على إثرهـا وأنت شيخ كبير؟ ألا ترى في هـذا التساؤل الـراشح بالتمنّي ومـا يشبه اليأس صورة دقيقة من قوله وقد حاول اللحاق بالظعن:

هل تلحقنّـي بأخــرى الحيّ إذ شحطـــوا
جلـــذيّـــة كأتــــان الضّحل عُلكـــومُ

ثـم ماذا تقول في قوله «أم هل كبير بكى»؟ أكان هذا «الشيخ الكبير» يتحدّث عن النساء حقاً أم كان يرثي عمره الغابر الجميل الـذي يراه أمامه كومة من رماد، فيتمنى محزوناً يائساً لو يشبّ ضرام هذا الرماد أو بعض ضرامه من جديد!

وتكشف وحدة «الحكمـة» أيضاً عن حقيقة وحدة «الظليم» وارتبـاطها بالماضي، فهي تعقب وحدة الظليم مباشرة، مبتدئة بحرف الإضراب «بل» صريحاً صارماً كحدّ السيف هذه المرّة:

---

* لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء. مشكوم: مثاب مكافأ.

تخفّـــة هقلـــةٌ سطعـــاء خـــاضعـــة

تُجيبُـــه بـــــزِمـــار فيـــهِ تـــرنيمُ

بل كـلُّ قـــومٍ وإن عـــزّوا وإن كثـــروا

عـــريفُهُمْ بأثـــافي الشرّ مَـــرجـــومُ

شلاّلٌ أسود حـالك السواد من الحكمة ينهمر في وجدان الشاعـر وروحه، فيبدد من عـالمه الضياء وينسخـه!! وتكشف وحـدة الحكمة عن رؤيـة «يقينيّة مطلقـة»، ولكنهـا رؤية قـاسية حـالكة السـواد. إنـه الدهـر الغاشم هـادم اللذّات، ومفـرّق الجماعات، والمتربّص أبداً بالبشر.

تبدأ وحدة الحكمة ـ كما قلت ـــ بهذا الإضراب القاطع القاسي، فنتحوّل من صفاء الحيـاة وبهجتها وإشراقهـا، وإقبـالها العذب الجميل إلى حلكتهـا وقتـامتها، وعبثيتهـا الفاجعة، ولامنطقيتهـا، وقسوتها الصماء. إنها مفارقة قاسية لا يأتي بها الشـاعر لإظهار التقابل والتنـاظر، بل لإظهار ضعف الإنسان وتصدّعه وانكساره أمام جبروت الـدهر وغشمته. ولذا بدأ الشـاعر حكمته بالحديث عن هذا الدهـر وعدوانه على البشر، فقد نصبهم بعزّهم وكثرتهم دريئـة يرجمها بأثافي الشر الثقيلة، فيهدم هـذا العز، ويبدد هذه الكثرة. وليست هذه الأثافي سوى نوائبه وريبه. وأدار الشاعر كثيراً من أبيات الحكمة ـ كما هو متوقّع ـ حول هذا الخصم الـذي لا يقهر، ولا يعرف إلاّ التدمير، فإذا جاوزه فإلى أقدار عمياء لا تعرف المنطق، فكأنها ضرب آخر من الهدم والتدمير.

بل كـل قـــومٍ وإن عـــزّوا وإن كثـــروا

عـــريفهم بأثـــافي الشرّ مَـــرجـــومُ

ومُطْعَمُ الغُنْـمِ يـــومَ الغُنْمِ مُطْعَمُـــهُ

أنّـى تـــوجّـــهَ والمحـــرومُ محرومُ

وَمَنْ تعـــرّضَ للغِـــربـانِ يـــزجـــرُهـا

على سـلامتـــهِ لا بـــدَّ مَشـــؤومُ

وكلّ حِصـنٍ وإن طـالت سـلامتُـهُ

على دعـــائمـــهِ لا بـــدَّ مهـــدومُ

إنه الشر والتدمير والشؤم والهدم والحرمـان ولا شيء وراء ذلك سوى هذه الأقدار العمياء التـي تقسم الناس اعتباطـاً إلى «غانـم» و «محروم». لا أعـرف لماذا كلّما تخايل أمامي موقف الشاعر الجاهلي من الدهر غافلتني الروح، ورفرفت في فضائها قصيدة «شوقي» «تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام»:

قطيعٌ يُـــزجّيـــهِ راعٍ مـن الدهــــ
ـر ليـسَ بِلَيْـــــنٍ ولا صُلّـبِ
أرادَ لمن شـــــاءَ رعـيَ الجديـبِ
وأنـــزلَ مـن شـــاءَ بـــالمُخصـبِ
وروّى على رِيّها النــــاهـــلات
وردَّ الظمّاءَ فلـــــــم تشربِ

ولست أظن هذا الراعي كما صوّره شوقي «ليس بلين ولا صلّب»، ولكنه جائر غشوم، وكيف يكـون الجور إذا لم يكن في هذه الأقدار التي يوزّعهـا على هذا القطيع اعتباطاً؟

وانظر إلى هذا اللعب ـ أو العبث الغافل ـ الذي يقع في سياق الدهر:

والمالُ صــوفُ قَـــرارٍ يلعبـــونَ بِـــهِ
على نِقَـــادتِـــهِ وافٍ ومَجلـــوم*

فالناس مختلفون منهم الغني المكثر، ومنهم الفقير الـذي لا مال له كالأغنام الصغيرة منها ما هـو وافي الصوف كثيره، ومنها ما لا صوف له. والنـاس «يلعبون ويعبثون». كلّ بما يملك. الحياة ـ في تصوّر علقمة ـ لعب وعبث، والحقيقة الصلبة الخالدة هي الدهر. لقد أضرم الـدهر النـار في ثوب العمـر، فأحرقتـه إلا قليلاً. ووقف «علقمة» يتـأمّل رماد أيامـه، فبدت له الحياة عبثاً ولهواً يخوض فيهما الخائضون، أو كما قال «ذو الرّمـة» بعدئذ بـزمن: «ودنيا كظلّ الكرم كنـا نخوضها». لقد أدرك «علقمـة» أن الحياة لعب وعبث، ولكن آفاق روحه كانت محدودة ضيقة فلم يقوَ على التحليق في الفضاء البعيد. كان يحسّ

---

* القرار: غنم صغـار الأجسام. على نقـادته: على صغـر أجسامـه. الوافي: التـام الكثير. المجلوم: المجزوز.

أنه إنسان مأزوم، وأن الحياة من حوله مـأزومة أيضاً، وكلّما ضمّ جناحيه إلى صدره يهمّ أن يطير رأى سيف الـدهر مسلّطاً فـوق عنقه، فـاستعصم بنفسـه، ونـازعه حنين مشـوب باليأس إلى الإفلات من قبضة الدهر. ولم يستطع الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل أن يتحرّر مـن سطوة الـدهر يـوماً، ولكن تغيّراً ملحـوظاً اعترى مفهـوم «الدهـر» بعد أن أشرقت الجزيـرة العربيـة بنور الإسلام، وانفتحـت آفاق الـروح على العالم الآخـر متجاوزة صخرة الدهر العملاقة التي كانت تسـدّ عليها الجهات. ظلّ الدهر في الشعر العربي بعد الإسلام خصماً عنيداً، لكن الروح بدت في كثير من الأحيـان قادرة على أن ترفّ بجناحيها فوق صخرته العاتية ميّممة عالما آخر. لقد تحدّث القرآن الكريم في سور متعدّدة عن الحياة الدنيا ووصفهـا بأنها «لعب ولهو»، وقرن حديثـه عنها بحديثه عن الحيـاة الآخرة الخالدة. وتحدث عن حياة الذين كفروا بآياته فوصفها باللعب أيضاً.

«وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون»(٢٨).

«ومـا هـذه الحيـاة الـدنيـا إلا لهو ولعـب وإن الـدار الآخـرة لهي الحيـوان لـو كـانـوا يعلمون»(٢٩).

«اعلمـوا أن الحيـاة الـدنيـا لعب ولهو وزينـة وتفـاخـر بينكم وتكـاثـر في الأمـوال والأولاد»(٣٠).

«فذرهـم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذي يوعدون»(٣١).

«فويل يومئذ للمكذّبين الذين هم في خوض يلعبون»(٣٢).

لعلّنا ندرك الآن سرّ وقوفي المتأنّي على تصوّر «علقمة» للحياة «لعب وعبث»، فأنا أريد أن أؤكد مرة تلو أخـرى دون ملل أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة، وأن الأزمـة كـانت مستحكمـة تلـفّ وجـوه الحيـاة جميعـا، وأن كثيراً من هـؤلاء الجاهليين كـانـوا يشعـرون بها، وكـانـت النفـوس ظـامئـة إلى التغيير، تحلم بـه، وتتشوّف إليـه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي ولا كيف يكـون؟ فكأنها كانت على مـوعد مع رسـالة الإسـلام العظيم. ولعلّ هذا هـو سرّ ظهور القيم النبيلـة التي تتـلألأ في ثنايـا هذا الشعـر بين الوقت والآخـر، بل نحن نجد بعض هـذه القيم تومض في هذا السحـاب المظلم من حكمة «علقمة»، فهو يتحـدّث عن الحمد والجود والحلم فيعلي من شأنها، ويعيب نقائضها:

والحمـــــدُ لا يُشترى إلا لـــــه ثمـن
ممـــا يَضـنُّ بـــه الأقـــوامُ مَعلـــومُ
والجودُ نـــــافيــــةٌ للمالِ مَهْلِكَـــــة
والبخلُ بـــاقٍ لأهليـــهِ ومَـــذمـــومُ
والجهـلُ ذو عَـــرَضٍ لا يُستَرادُ لَـــــه
والحِلم آونـــةً في النـــاسِ مَعْـــدُوم*

فإذا فرغ «علقمة» من حكمته، وضاقت به الظنون، ولم تسعفه روحه في اجتياز حاجز الدهر، اندفع إلى عالم «الخمرة» يضيع فيه، ويتوغّل في مجاهله لعلّه يخفّف من وطأة الوعي وعناء التفكير، ويعمّق إحساسه بالحسرة على حدّ تعبير شاعر معاصر: «فهات الخمر يا خمّار، وعمّق في الدم الحسرة».

قـد أشهـدُ الشَّربَ فيهم مِـزْهَـرٌ رَنِم
والقـوم تَصْرَعُهُمْ صَهْبـاءُ خُـرطـومُ
كأسُ عـزيـزٍ مـن الأعنـاب عتّقهـا
. . . .

هذه هي ذات «علقمة» تلوح من وراء ضباب الفن حيناً، وتبرز سافرة حيناً آخر، ولكنها في كل أحوالها ذات مؤرّقة تُمضّها رؤية يقينية سوداء، فتحاول الفرار منها بتذكّر الماضي الجميل وتنسّم أريجه آناً، وبغيبوبة «الخمر» التي تصرع شاربيها على حدّ قوله آناً آخر. إنها سمط الدُرّ حقاً. نقل صاحب الخزانة عن أبي الفرج الأصفهاني خبر هذه القصيدة، قال:

«روى صاحب الأغاني بسنده إلى حمّاد الرواية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولاً، وما ردّوه منها كان مردوداً، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل مـا علمت ومـا استـودعـت مكتـوم
فقـالــوا: هـذه سِمـط الـدُّرّ»[٣٣].

* ذو عرض لا يستراد له: أي يعرض لك وأنت لا تريد ولا تطلبه.

الذات السافرة

يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأن هذه السبل هي القادرة على تحقيق «الذات»، وتعميق الإحساس بها. وتبدو فكرة «النمو والبناء» غريبة على «العقل» بعض الغرابة في مجتمع يبدو فيه مفهوم «الحق» مفهوماً غامضاً ملتبساً، فهو يشتبه بمفهوم «القوة»، ويختلط به، ويتداخل فيه حتى يوشك أن يتلاشى في هذا المفهوم ويفنى. فكل ما تناله يد «القوي» في هذا المجتمع يصبح «حقاً» له لا شبهة فيه! ولهذا السبب علت قيمة «القوة» في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والسلب والسبي والظلم الصريح، فكثرت الحروب حتى ضرّجت حياة القبائل بحمرة الدم القانية. وعبّر «دريد بن الصمّة» ـ كما عبرّ غيره ـ عن هذه الحقيقة القاسية حين قال:

يُغـارُ علينـا واتـرين فيشتفى
بنـا إن أُصبنـا أو نُغير على وِتـرِ
قَسَمْنـا بـذاكَ الـدهـرَ شطـرينِ بيننـا
فما ينقضي إلا ونحـنُ على شطـرِ

وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوّت في جنبات هذا الشعر قعقعة السيوف وتقصّد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة الفرسان وتذامرهم حتى سدت الأنامل الآذان أو همّت. وفتن الجاهليون بالخيل فتنة جاوزت مبلغ الظن، فحرصوا على أنسابها حرصهم على أنسابهم، وعرف كثير منهم بها، فهذا فارس المزنوق ـ عامر بن الطفيل ـ، وذاك فارس الجون ـ الحارث بن أبي شمّر ـ، وذلك فارس العرّادة ـ الكلحبة العُرَنيّ ـ، والآخر فارس النعامة ـ الحارث بن عباد ـ، وغيره فارس قرزل ـ الطفيل ـ وهكذا . . . ونسبت بعض الحروب إليها كحرب داحس والغبراء، بل إن «متمّم بن نويرة» يسقي فرسه اللبن الخالص، وما بقي من سؤره لا يردُّه عليه، بل يشربه هو وأولاده:

فلـــه ضَريبُ الشـــولِ إلا ســـؤرَه

واجُلّ فهـــو مـــربَّبٌ لا يُخلـع*

وخفاف بن ندبة يعقد على فرسه« الرُّقى» خشية الحسد :

يُعقَـــدُ في الجيـــدِ عليـــه الـــرُّقى

مـن خيفـــةِ الأنفسِ والحاســـدِ

ويعبّـر «الأسعر الجعفي» عن حقيقة الأمر، فيقول :

ولقـــد علمتُ على تجشّميَ الـــرّدى

أن الحصـــونَ الخيـلُ لا مَـدَرُ القـرى

إني رأيتُ الخيـلَ عـــزّاً ظـــاهـــرًا

تُنجي من الغُمّـى ويكشفنَ الـــدُّجى

فالحصـون الحقة هي الخيل لا الحصون المبنيـة . تنجي من الهمّ والغمّ، وتكشف الظلمة عن أهلها .

وعنوا بأدوات الحرب عنـاية فائقة ، وتغنّـوا بها . وحسبك ما قالـه أوس بن حجر فيهـا ، فقد وصف السيف والـدرع والرمح وصفـاً مستحسناً جميـلاً ، وصوّر القـوس تصويراً بديعا تفرّد بـه أو كاد ، فليس يلحق به أحدٌ إلا «الشمّاخ بن ضرار الذبياني» . لقد كشَّرت الحرب عن نابها الأعصل ـ عل حدّ تصويره البديع ـ فأعدّ لها عدَّتها :

فإني امـرؤ أعـددتُ للحـرب بعـدمـا

رأيتُ لها نـــابـــاً من الشرِّ أعصـــلا

أصـــمَّ ردينيـــاً كأنّ كعـــوبَـــهُ

نـوى القسـبِ عـرّاصـاً مُـزجّـاً منصّـلا

عليـــه كمصبـــاح . . . . .

---

* الضريب : اللبن الخالص . الشول : الإبل . السؤر: البقيـة : الجُلّ : غطاء الفرس . المربّب : الذي يغذونه في البيوت ، والضمير في «لا يخلع» عائد على الجل .

وأملس صـــوليّـــاً كنهـيِ قَـــرارة

أحسَّ بقـــاعٍ نفحَ ريحٍ فـأجفـــلا

كـأن قـــــرون الشمس. . . . . .

وأبيضَ هنـــديـــاً كأن غِـــرارهُ

تـــلالي بـــروقٍ في حَبيٍّ تكلّـــلا

إذا سُـــــــــلَّ. . . . .

ومبضـــوعـــةً من رأسِ فـــرعٍ شظيّـــةً

بطـــودٍ تَـراه بـــالسحـابِ مكلّـــلا*

على ظهـــــــر صفـــــوانٍ. . .

لقد رفعت القبـائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهـرٌ أصمُّ عضوض، فعزّ مفهوم «القوة» في النفوس وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر. ونهض الشعر يعبّر عن روح عصره لا عن أحـداثـه فحسب، فيعمّق الـوعي والإحساس بهذه القـوة «المعتـزّ جانبها» ـ على حدّ تعبير الجواهري[٣٤] ـ ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل. وقد كانت هذه القـوة ـ في أحيان كثيرة ـ ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الـرؤية يؤرقـه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب.

انكسار الذات وأحلام القوّة

لقد كان الشعور بـالقوة في صميمه شعوراً بالذات سـواء أكانت هذه الذات فرديـة أم اجتماعية. وكـان هذا الشعـور حلماً شاقـاً ينازع النفـوس، ويستعصي

---

* الأعصل: الأعوج، ضربه مثلاً، فالناب الأعصل يكـون مع كبر السن، أي حرب قديمة متطاولة.
الأصم: الرمح. الرديني: نسبـة إلى امرأة كانت تقوّم الرماح. الكعـوب: العقد. القسب: التمر.
العراص: اللين الشديد الاضطراب للينه. مزجّاً: أي له زج، والزج حديدة تجعل في أسفل الرمح،
المنصّل: الذي ركب فيه النصل. الأملس: الدرع. الصولي: نسبة إلى قوم من العجم.
النهي: الغـدير. القـرارة: الأرض الصلبـة المستـوية. الأبيض: السيف. غـرار السيف: حـدّه.
المبضوعة: المقطوعة، أراد قوساً قطعها من فرعها. شظية: شقة قضيب. الطود: الجبل.

عليهـا في مجتمع قلق مضطـرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينـه من ذاتـه فيخفق . ويزيده جـرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح ، فيوغل في مطـاردة حلمه الذي تتراقص أشباحه وظـلاله على امتداد العين . هذا الـواقع المؤرق بحلم «القوة» هو الذي حفـز الشاعـر الجاهلي ، ودفعه دفعاً إلى البحث عن «الصـلابة» ، صـلابة «حجر» ابن مقبل ، «ومروة» أبي ذؤيب و «مطرقة القيون» عند المثقب ، و «صخرة المسيل/ أتـان الثميل» عند علقمـة الفحل ، وغير ذلك من مظاهـر «الصلابـة» التي تمثّل أحلام الشعراء الســافرة حيناً والغامضة أحياناً . ومن الحلـم «بالصلابة والقوة» انبثق ولع الشاعر الجاهلي «بالنفي والهدم والتدمير» ، فكأنه يريد أن يحقّق رمزيـاً ما عجز عن تحقيقه فعـلاً . واتخذ هذا الولع سبيلين : خارجيـة وداخلية ، تضمّهما ـ على تباعدهما ـ وتجسّدهما لغة فنية ثريّة الدلالة والإيحاء .

لقد شغفت مشاهـد القفر والخراب والديار المهجـورة قلب الشاعر الجاهلي ، فوقف يتأمّلها بعيني وامق ، ويقلّب فيها النظر ، فتردّ عليـه ذكرى الأيام الغوابر ، وتهيج أشواقـه الغافية ، فيبكيها مستكيناً إلى أحـزانه ومواجعه كـأنها يجد فيها لذة واستمتاعـاً وراحة غامضـة . يفتتح «أمرؤ القيس» معلّقتـه ، أو قل يفتتح د يوان الشعر العربي في مرحلة النضج الفني ، بمشهد الخراب والديار المهجورة :

قفـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنـــزلِ
بسقطِ اللّـوى بينَ الـدخـولِ فحـومَلِ

فتـــوضحَ فــالمقـــراةِ لم يَعفُ رسمُهــا
لما نسجتهـــا مـن جنـــوبٍ وشمـألِ

تـــرى بَعَـــرَ الأرامِ في عَـــرصـــاتها
وقيعــــانِها كـأنــــه حبُّ فلفـلِ

كـأني غـــداةَ البينِ يـــومَ تحمّلـــوا
لـــدى سَمُـــراتِ الحيّ نـاقـفُ حَنظلِ

وإن شفـــــائي عَبرةٌ مُهَـــــراقـــــةٌ
فهل عنـد رسمٍ دارسٍ من مُعَـوّلِ (٣٥)*

كل شيء في هـذا المشهد يـدعو إلى التأمل، فهـو كله تكـرار معنوي للشطـر الأول من المطلع، ودوران حوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وقد أعجب القدماء بهذا المطلع، ورأوه دليلاً على اقتـدار فني واضح، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكـر الحبيب والمنزل في مقدار نصف بيت مـن الشعر. أليس عجباً أن يفتتح ديوان الشعر العربي بـالبكاء؟ وأعجب منه أن يطلب الشاعر من صاحبيه أن يشاطـره هذا البكاء؟ فهل كان البكاء مطلباً عـزيز المنال لا يستطاع إلا بالرفقة والأعوان؟ ما رأيك بهذين الصاحبين اللذين تكثر الإشارة إليهما في هذا الشعـر كثرة مفـرطـة تلفت النظر، فكـأن كثيراً من شعائر الحيـاة لا تتم إلا بهما، فالإشارة إليهما تتكرر في شعر الأطلال، وشعرا لظعن، وفي موقف اللوم والتعنيف والحسرة كما في قصيـدة «عبـد يغـوث الحارثي» المشهـورة التي قـالها بعـد أسره في يوم «الكُلاب» الثـاني، فبدأها بمخاطبة صـاحبيه، ثم أنحى باللائمـة على قومه لهزيمتـــهم وفرارهـــم من المعركـــة، ولـو شـــاء لهرب مثلـــهم، ولكنـه ثبت ليحمي الذمار.

ألا لا تلـــومـــاني كفى اللـــومَ مـــا بيـــا
ومـــــا لكما في اللـــــومِ خيرٌ ولا ليـــــا
ألم تعلما أن الملامـــــــــةَ نفعُهـــــــــــا
قليلٌ ومـــــا لـــومِي أخي مـن شماليـــا
فيـــــا راكبـــاً إمّـــــا عـــرَضـتَ فبلّغنْ
نـــدامـــاي مـن نَجـــرانَ ألاّ تـــلاقيـــا

---

* السقط: منقطع الرمل. اللّوى: حيث يلتوي الرمل ويرق.
الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أماكن. لم يعف رسمها: لم يدرس دروساً كاملاً.
الآرام: الظباء البيض. السمر: شجـر الصمغ العربي. الناقف: المستخرج، وللحنظـل حرارة تدمع منها العين. المعوّل: الجدوى، أو هو من العويل.

جزى اللـهُ قـومي بـالكـلابِ مـلامـة

صريحَهُـمُ والآخــــريـن المواليــــا

ولــــو شئـتُ نجّتنـي من الخيـلِ نهدةٌ

تــرى خلفهـا الحوَّ الجيـادَ تـواليـا

ولكننـي أحمي ذمـــــارَ أبيكـمُ

وكـان الـرمـاحُ يختطفنَ المحـاميـا (٣٦)*

ويخاطب «عمـرو بن قميئـة» صـاحبيـه في مـوقف يتنـازعـه اللـوم على البطء في القطيعة، والحرص على التئام الشمل:

خليليَّ لا تستعجــلا أن تَــزوّدا

وأن تجمعــا شملي وتنتظــرا غــدا

وإنْ تُنظــراني اليـومَ أقـضِ لُبـانــةً

وتستــوجبـا منّــاً عليّ وتُحْمــدا

لعمــرُكَ مــا نفسٌ بجــدٍ رشيــدة

تــؤامــرني سراً لأصرِمَ مــرشـدا(٣٧)**

ويلوم ذا الإصبـع العدواني أهلـه لتفريق مـاله، فيخاطـب صاحبيـه، ويرميهما بالجهل والكذب:

إنكما صـــاحبيَّ لـن تَــدَعَــا

لــومي، ومهما أُضِـعْ فلن تَسَعــا

إنكما مـن سَفــــــاهِ رأيكما

لا تَجْنُبَــاني السَّفــاةَ والقَــذَعــا

* الشّمال: مفرد الشمائل. الصريح: الخالص النسب. الموالي: الحلفاء ههنا. نهدة: مرتفعة الخَلْق. الحو: الخيل التي ضرب لونها إلى الخضرة.

** تزود: اتخذ الزاد استعداداً للسفر. اللبانة: الحاجة. المن: الإنعام. الصرم: القطع والهجر.

إن تَـــــزْعُما أنني كبرتُ فلــم
أُلفَ بخيــلاً نِكســاً ولا وَرَعَــا*

ويشعر المتلمّس بـدنو أجله، فيخـاطب صاحبيـه، ويسألهما أن يمرّا على قبره، ويخاطباه، ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته:

خليليَّ إمــا متُّ يــومــاً وزُحــزحتْ
منــايــاكما فيما يــزحــزحُــهُ الــدهــرُ
فمــرّا على قبري فقــومــا فسلّما
وقــولا: سقــاكَ الغيثُ والقطــرُ يــا قبرُ
كأنَّ الــذي غَيَّبْـتَ لم يَلْــهُ ســاعــةً
من الــدهــرِ والــدنيــا لها ورقٌ نضرُ(٣٨)

ويشتجـر الخلاف بين مُرّة بن همّام ورجل اعتـدى على بعض مـاله، فيخـاطب صاحبيه، ويطلب منهما أن يعدّا له «الناقة» ويقرّباها منه:

يــا صــاحبيَّ تــرحّــلا وتقــرّبــا
فلقــد أنــى لمســافــرٍ أن يطْــرَبَــا
طــالَ الثــواء فقــرّبــا ليَ بــازلا
وجنــاءَ تقطعُ بــالــرُّدافى السبسبــا
يــا عــوفُ وَيْحَك فيـمَ تأخــذُ صِرْمَتي
ولكنتُ أَسرحُهــا أمــامك عُــزَّبــا**

ويضيق الحارث بن عُبـاد بما صارت إليه الحرب بين بكـر وتغلب بعد مقتـل ابنه «بجير»، وتكاد روحه تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبيه أن يقرّبا فرسه منه، ويكرّر

* مهما أضيع فلن تسعا: لا يكون عندكما وسع لما أضيع إذا ضعفت عنه، أي: لن تبلغا مبلغي، ولن تقـوما مقـامي. السفـاه: الجهل. القذع: الكـلام القبيح. النكس: الـرديء. الورع: الجبـان أو الضعيف لا غناء عنده.

** تقرباً: عجلا. أنى: آن. الثـواء: الإقامة. البازل الوجناء: الناقـة الغليظة الممتلئة. الردافى: ج رديف، وهو الراكب خلف آخر على الدابـة. السبسب: القفر لا نبات فيه. الصرمة: القطعة من الإبل. العزّب: المتنحية البعيدة.

الطلب في أبيات متلاحقة فكأنه يذيع في الملأ نبأ مهماً لا يصحُّ أن يكون أحد في غفلة عنه :

قـــرّبـــا مـــربطَ النعـــامـــةِ مني
لقحـت حـــربُ وائلٍ عـن حِيـــالِ
قـــرّبـــا مـــربطَ النعـــامـــة مني
لِبُجَيْرٍ فـــــداهُ عَمِّي وخـــــالي
قـــرّبـــا مـــربط النعـــامـــة مني
(٣٩)*
. . . .

لعل النظـر في هذه النصـوص ـ وأشباههـا كثيرة ـ يهدينـا إلى فهم حقيقة هـذين الصاحبين فهماً أقـوم، فكل نص منهـا يشير إلى هذه الحقيقـة بكلتا يـديه . لقـد دعا «عبديغـوث» صاحبيه إلى الإقصـار عن لومه لأن مـا هو فيه أقسى من اللـوم وأشد، ولأن اللـوم لا نفع فيه، وليس مـن شمائله أن يلـوم إخـوانه . ولكنـه لم يعتّم أن أنحى بالـلائمة على قومـه وحلفائهم ! ! فمن ذا الـذي كان يلومـه على أسره، ويحرّق جلده باللوم؟ لقـد كان «عبديغوث» سيّد قومـه وقائدهـم يوم «الكلاب» الثاني ــ وهو اليوم الذي أسر فيه ــ، وكان يقدّر ما يضطـرب في النفوس، وما تغمغم به الألسنة أو تبوح به، فهـو سيّد القـوم وقائدهم وعليـه تقع مسؤوليـة هذه الحرب . ولـذا بدأ قصيـدته بمخاطبة قومه يدفع عنه لـومهم، ويعلمهم أنه لا جدوى من هذا اللوم بعد أن كان ما كان من أمـر الهزيمة . ثم مضى يعاتبهم هذا العتـاب اليائس المحزون، ويبين لهم أنهم أحق بـاللـوم منـــه لأنهم فـرّوا من المعـركـة، وظل هـو غـرضـاً للـرمـاح يحمي ذمارهم .

والإشارة إلى حقيقة هذين الصاحبين في نص «ذي الإصبع العدواني» سافرة سفور الصبح، فقد أنكـر عليه أهلـه مسلكه في مـاله، وتصرّفـه به، ولامـوه على ما فعل، فخاطبهم خطاباً صريحا ورماهم بالجهل والكذب .

---

* النعامـة : فرس الشاعـر . لقحت : حملت . عن حيال : بعـد عدم الحمل، وهذا مثل ضربـه لشدة الحرب .

وليست الإشارة في نص «مُرّة بن همّام» أغمض أو أقلّ وضوحاً منها في نص «ذي الإصبع»، فليس هذان الصاحبان سوى رمز لقومه الذين يدعوهم للحرب، ويحثهم على الاستعداد لها.

وتوشك إشارة الحارث بن عباد أن تكون بقصرها وتكرارها «قربا مربط النعامة مني» بلاغاً حربياً يعلن النفير العام ـ بلغتنا المعاصرة ـ فعلى كل من يسمعه من قومه أن يلبس جلد النّمر، فقد هاجت الحرب من جديد.

وقس على ما قدّمت كل هذه الإشارات إلى الصاحبين أو الصاحب الواحد غير المسمّى التي تتردّد في أرجاء هذا الشعر. إنها رموز «للجماعة» التي ينتمي إليها الشاعر لا أكثر ولا أقل.

وإذن كان «امرؤ القيس» يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّه على البكاء!! فأيّ خطب جلل هذا الذي وقع، فأجزع «امرأ القيس» وأبكاه كلّ هذا البكاء، وحمله على أن يدعو قومه لمشاطرته أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن امرأة تستحق كل هذا من شاعرٍ يصرّح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء، وتنقّله بينهن، ودبيبه إليهن في غفلة من الحراس والرقباء؟ إن «امرأ القيس» يبكي الحبيب والمنزل، والحبيب رمز للإنسان صانع التاريخ، ومؤسس الحضارة، وباني الثقافة. فهل كان «امرؤ القيس» يبكي «الوجود الإنساني» في ضعفه وانكساره وتلاشيه؟ الإنسان ضعيف تافه الشأن، إنه حشرة: ذبابة أو دودة أو ما فويق ذلك، وكل ما يصنعه عقيم محكوم عليه بالدروس والفناء. الاستمرار والنمو وخلود العمل الإنساني أفكار لا تظفر بحقّها من عقل «امرىء القيس» وإحساسه، فهو مشغول مؤرّق بنقائضها، فلا جدوى من «العمل الإنساني» مادام مصيره الفناء المحتوم، إنه عبث وضرب آخر من «لعب» علقمة الفحل. وإذا كان الإنسان ضعيفاً عقيماً تافه الشأن، وكانت أعماله عبثاً لا جدوى منه لأنها صائرة إلى الفناء المحقق، فإن من حق «امرىء القيس» أن يبكيه هذا البكاء الحارّ المتصل، ومن حقه أن يدعو بني جلدته إلى هذا البكاء ويحضّهم عليه. إنها «جنازة» الجنس الإنساني عامة لا جنازة فرد واحد أو جماعة واحدة. هذه هي رؤية «امرىء القيس» لذاته وللآخرين يعبّر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه ولا التباس:

أرانـــا مُـــوضعينَ لأمـــرِ غيـبٍ
وَنُسْحَـــرُ بـــالطعـــامِ وبـــالشرابِ
عصـــــافيرٌ وذبّـــــانٌ ودودٌ
وأجـــرأُ مـن مُجَلّحـــةِ الـــذئابِ (٤٠)*

فالإنسان في ضعفه وحقارة شأنه عصفور أو ذبابة أو دودة!! ولكنه أجرأ من الذئب على أخيه الإنسان. وحياته تلهية وخداع وتعلّل، لهوٌ مخادعٌ يعلل به نفسه، وكلنا صائرون إلى الموت والفناء. إن تصوّر «امرىء القيس» للحياة يشبه تصوّر «علقمة» لها، فكلاهما يراها «لعباً ولهواً»، ولكن «امرأ القيس» يخلط هذا اللهو بخداع النفس وتضليلها بما تملك. وليس هذا الخداع والتضليل المقرونان باللهو في تصوره سوى بعض مظاهر الزينة والتفاخر والتكاثر في الأموال التي قرنها الله تعالى ـ كما رأينا من قبل في سورة الحديد ـ بالحديث عن الدنيا التي وصفها بأنها لعب ولهو.

إن «امرأ القيس» يعجب من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث عن الطعام والشراب والمال والولد: **«أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب»**، ويكشف له عن هذه الحقيقة القاسية ـ وأية حقيقة أقسى من أن يكتشف المرء ضآلته وحقارة شأنه وخسّته؟! ـ، فيجذبه من كتفيه بكلتا يديه لعلّه يفيق من غفلته، ويعي حقيقته، ويدعوه إلى البكاء على نفسه أمام جنازة الحياة الإنسانية: **«قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»**. وليس يحيط بهذه الجنازة سوى القفار الممتدّة موصولاً بعضها ببعض تجرّر فوقها الرامسات ذيولها، وتعفّي على آثار من كانوا فيها:

قِفـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنـــزلِ
بسقطِ اللّـــوى بين الـــدخـــولِ فحـــوملِ
فتـــوضحَ فـــالمقـــراةِ لم يَعْفُ رسمُهـــا
لما نسجتهـــــا مـن جنـــــوبٍ وشمـألِ

---

* الموضع: المسرع. أمر غيب: الموت. نسحر: نُلَهّى ونُخدع ونُعلل. مجلحة: مصممة.

ويقف الشاعر مذهولاً ملتاعاً وهو يرقب جنازة الحياة الظاعنة، فيغلبه بكاء مرير يكاد يقتله، فيدعوه أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسّون ما يحسّ إلى الإبقاء على نفسه، والتجمل بالصبر:

كأني غداةَ البينِ يومَ تحمّلوا
لدى سمراتِ الحيّ ناقفُ حنظلِ
وقوفاً بها صحبي عليّ مطيَّهم
يقولون: لا تهلِكْ أسىً وتجمّلِ
وإن شفائي عَبرةٌ مُهراقةٌ
وهل عند رسمٍ دارسٍ مِنْ مُعوّلِ

لقد تأمل «امرؤ القيس» الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوي الحاد، وما أكثر ما انبثقت فكرة «الفناء» من صميم «الحياة» التي يتأمّلها الشاعر الجاهلي أو يقبل عليها. ها هو ذا «الحادرة» يحدّثنا عن جنازة لا تقلّ غرابة عن جنازة امرىء القيس:

فَسُميُّ ما يدريكِ أنْ رُبَ فتيةٍ
باكرتُ لذَّتهم بأدكنَ مُترَعِ
مُحْمَرَّةٍ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهم
بِمَرىً هناكَ مِنْ الحياةِ وَمَسْمَعِ
مُتبطّحينَ على الكنيفِ كأنهم
يَبكونَ حولَ جِنازةٍ لم تُرفعِ (٤١)*

ألا تبدو صورة الجنازة غريبة شاذة في سياق الحديث عن هؤلاء الفتيان المقبلين على الحياة يعبّون من لذاتها عبّاً حيث يرون ويسمعون ما يشتهون؟ وماذا تكون هذه الجنازة التي لم ترفع بعد والفتيان من حولها يبكون إذا لم تكن جنازة الحياة نفسها؟!

---

* سمّي: هي سمية صاحبة الشاعر، وقد حذف حرف النداء. ربَ بفتح الباء: مخفف ربّ بالتشديد: الأدكن. أراد زق الخمرة المائل لونه إلى السواد. مترع: مملوء. الصبوح: شرب الغداة. بمرى: أراد بمرأى ولكنه ترك الهمز. المتبطح: المستلقي على وجهه. الكنيف: حظيرة من عشب أو خشب.

ألا نتذكر كيف انقلب «علقمة الفحل» من تصوير إحساسه العذب بالحياة ـ كما جسّدته وحدة الظليم ـ إلى الحديث عن الدهر ونوائبه مُضرباً عما كان فيه، فكأنه باطل ووهم: «بل كل قوم. . . .»؟ وليست وحدة «الأطلال» وحدها تكراراً للشطر الأول من المطلع «قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل»، بل إن المعلّقة كلّها تكرار لهذا الشطر، ونبش له، وطواف حوله. وإلاّ فما سر هذا الليل الجاثم على صدر الشاعر لا يريم؟ وارتباط الليل بالهموم والأحزان والمواجع في الشعر العربي أمر شائع معروف كما ذكرتُ من قبل. وقد تحوّل هذا الليل تحوّلات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا تغيب نجومه حيناً رابعاً:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ
عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لمّا تمطى بصُلْبِهِ
وأردفَ أعجازاً وناءَ بِكَلْكَلِ
ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي
بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ
فيا لكَ من ليلٍ كأنّ نجومَهُ
بكلِّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيذْبُلِ (٤٢)*

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هذا النص: «فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له، وموج البحر ـ وهو المشبه به ـ ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» ومعنى «موج البحر» لما ساغ لامرىء القيس أن يضيف إليها

* السدول: الستور. ليبتلي: ليختبر. تمطى: امتد. الصلب: الوسط. الكلكل: الصدر. الحبل المغار: الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل.

صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني». [٤٣] إنها مشاعر الغرق والانفراد والوحشة كما يقول د. عياد، فهل نستنكر على من كان يشعر بهذه المشاعر القاتمة أن يبكي، وأن يستوقف الآخرين ويستبكيهم على هذا المصير الإنساني الفاجع؟ إنه الشاعر البصير الذي يرى ويدرك ويحس ما لا يراه الآخرون ولا يدركونه ولا يحسّونه، أفلا يجب عليه أن يستوقفهم ليتأملوا حقيقة «الوجود الإنساني»، وليبكوا عليه «**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**»؟ وأحب أن أزيد القول فضلة حول هذا البعير الذي هو صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه. قد تقول إن صورة البعير البارك على صدر الشاعر صورة تقطع النفس، وتشعر بالاختناق والموت. وهو قول حق. ولكن للصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية، فهذا البعير/ الليل المربوط بحبالٍ محكمة الفتل ومشدودة إلى جبل «يذبل» هو صورة من تلك الناقة «البليّة» التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شدّ رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت الأربد. إن الموقف ـ كما نرى ـ موقف استيحاش وشعور بالعزلة، وإحساس بغرقٍ وشيك وموت محدق. أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت؟ وماذا نقول في أمر هذه العزلة ـ أو الانفراد والوحشة ـ؟ أليست العزلة مقترنة أبداً في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل، والتأمل العميق؟ **أجافيكم لأعرفكم** ـ كما يقول شاعر معاصر ـ، **وأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا** ـ كما قال شاعر قديم. ألم تكن عزلة «أبي العلاء المعرّي» في الثلاثة من سجونه ـ على حد قوله ـ مبعثاً لهذا التفكير المضني، والتأمل الثاقب اللذين نراهما في شعره؟

أراني في الثلاثة من سجوني
فلا تسألْ عنِ الخبرِ النبيثِ

لقد مكّنت العزلة «امرأ القيس» من التفكير في المصير الإنساني، وساعدته عليه، فرأى وأدرك وأحس ما لم يكن الآخرون يرون أو يدركون أو يحسّون. إنها ضريبة الإبداع والتفكير.

وتبدو وحدة «الحصان» جديرة بالتأمل والتفكير كأختيها السابقتين: وحدة الأطلال، ووحدة الليل، فهي تستوقف القارىء، وتثير العجب كما قال «امرؤ القيس» نفسه في حديثه عن هذا الحصان:

وَرُحنا يكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دونَهُ
متى ما تَرَقَّ العينُ فيهِ تَسَهَّلِ

وعلى كثرة ما اختلف الرواة والشرّاح في هذا البيت فإنهم اتفقوا جميعاً على أن هذا الجواد يثير «العجب» في نفس الرائي، وزاد بعضهم فقال: يقصر دون بصره الناظرُ لئلا تصيبه العين!! فما الذي عجبهم كل هذا العجب؟

لقد أدرك «امرؤ القيس» أن البكاء نفعه قليل كملامة «عبد يغوث» ـ والقلة ههنا تعني النفي ـ فخرج من رماد الحزن والبكاء، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده، تسمو به همّة محارب جسور تلطّخت ثيابه بالدماء، فخلع من على منكبيه رداء الحزن، واستحقب الموت عزيزاً، وأوغل في الطّراد.

لم يكن هذا المحارب الجسور فينيقاً كما هو في الأسطورة المعروفة، ولكنه كان «جواداً» في أسطورة القصيدة التي أبدعها امرؤ القيس. كان مسكوناً بهاجس «القوة» يعلم علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات «الذات»، وترسيخ الإيمان بها، فاندفع يحصّن نفسه بها في غفلةٍ عَجَبٍ من الدهر:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها
بمُنْجَردٍ قَيْدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ مِنْ عَلِ
كميتٍ يَزِلُ اللِّبدُ عن حالِ متنه
كما زلّت الصفواء بالمُتنزَّلِ
دَريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرَّهُ
تَتابُعُ كَفّيهِ بِخَيطٍ مُوصَّلِ

لــــه أيطــلا ظبـي وســاقـــا نعــامـــةٍ
وإرخـــاءُ سِرحـــانٍ وتقـــريـبُ تَتْفُلِ
كـأن على الكتفينِ منــــــــه إذا انتحـى
مَــدَاكُ عَــروسٍ أو صَـــلاَيــةُ حَنْظَلِ*

إن «امـرأ القيس» لا يصف جـواداً ههنـا، ولكنـه يبنيـه بنـاء بـالصخـور الصمّ الصّلاب، أو قل: يبـدع أسطورته، ويسوّيها بيـديه. إنه يريـد أن يتمرّد على مصيره الإنساني التافه، وأن يستعصي على الدهر كما سنرى في الحديث عن وحدة «السيل». لقد عهـدنا أضرابه من الشعراء في ذلـك العصر يحنّون إلى الحجارة وأشباههـا رغبة في «الصلابة» كلّ حين، وتخففـاً من عناء الوعي والتفكير أحياناً. ولكننـا لم نجد واحداً منهم يبني هذا الهيكل الضخم ـ بعبارة امرىء القيس نفسه ـ الذي بناه. أين «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب، و «صخرة المسيل» عند علقمة، و «مطرقة القيون» عند المثقِّب من هذا «الهيكل» الضخم المبني بضروب من الصُّمّ الصِلاب؟ لقد تخيّـر حجارته، وجمعها من كل وادٍ وبيت بعد أن بلاها، وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين. تخيّرها من جلاميـد الصخر التي اقتلعها السيل من مكانها العـالي، وعركها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها «**كجلمود صخر حطّه السيل من علِ**»، ومن الصخور الملســاء التي أصابها المطـر والسيل، فزلقا وزلاّ عنهـا دون أن يتركا فيهـا أثراً «**كما زلّت الصفواء بالمتنزّل**». ألا يخطر ببالنا أن نسأل: لماذا هذا الإلحاح على السيل والمطر؟ ـ «قد يدرك المتأنّي بعض حـاجته»، فلنتأنّ بعض الأناة ـ. ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليهـا العطّار المسك القاسي الصلب وغيره فـلا تتأثر «**مـداك عروس أو صـلاية حنظل**»، ومن هذه العيدان الصلبة التـي يجرفها السيل فلا تغرق

---

* الوكنات: المواضع التي تبيت فيها. المنجرد: الفرس العتيق الذي يسبق الخيل. الأوابد: الوحش، وجعله قيداً لها لأنـه يسبقها. الهيكل: الضخم، شبهه ببيت النصارى والمجوس. مكـر مفر: يكر ويفر حين أريـد ذلك منه. المتن: الظهر. الصفـواء: الصخرة الملساء. المتنـزل: المطر أو السيل. درير: سريـع الجري، خذروف الـوليد: لعبة يلعـب بها الصبـيان. أمـــره: أحكمـه. موصـل: تقطع فوصل.

الأيطل: الكشح. الإرخاء: ضرب من الجري غير الشديد. السرحان: الذئب. التقريب: أن يرفع يـديه معاً ويضعهما معاً. التتفل: ولـد الثعلب. المداك: حجـــر أملس يسحق عليـه العطـــار المسك ونحوه.

«درير كخذروف الوليد». هل ترى كيف يناوشه تصوّره للحياة ـ الحياة لعب ـ على ما هـو فيه من جد. ألا تدل هـذه الصور المتلاحقـة كشؤبوب المطر على مـا يدور في ضمير «امـرىء القيس» وعقله. ألا تكشف عن هـذا الحنين الجارف إلى «الصلابـة» والقـدرة على المقـاومـة؟ ألا تعبّر كثرتها وتـلاحقهـا وإيحاءاتها ودلالاتها المتـداخلـة والمتكاملة عـن رغبة «امرىء القيس» العميقة في إشبـاع إحساسه بالقـوة والصلابة؟ يقول د. شكـري عياد في حـديثه عن مفاهيم البـلاغة العربيـة: «فالمشـاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقيـة لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة مـا يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقـاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العـام ـ «الصورة» ـ للـدلالة على تلك الخاصيّة التي تميّـز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصيـة الموسيقية»(٤٤). ثـم يقول: «فكل وصف شعري هـو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصـف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرّهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة»(٤٥). لقد كان «امرؤ القيس» يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة، ما في ذلك ريب، ويعبّـر في الـوقت عينه عن حاجته أو حاجة جـواده ـ لا فرق ـ إلى إشبـاع الإحساس بها، وبما تـولّـده وتبعثه في النفس من الثقـة «بـالذات» والشعـور بالأمان. وليس تصويره لعملية الصيـد الباهرة سوى ترسيخ لهذه الثقة، وتعميق لهذا الشعور. ولعل الصورة الحركية المركبة التي يبدو فيهـا الجواد كائناً خرافياً مخلوقاً من حيـوانات شتى «الظبي والنعـامـة والذئب والثعلـب» تؤكـد أن الشـاعر كـان يخلق أسطورته الخاصـة، ويتخذ من هذا الكـائن الأسطوري ربيئة له ورصـداً على الدهر. ويكـاد الشـاعر يصرّح بـذلك حيث ينهي الحديث عـن هذا الجواد ـــ حسب روايـة المفضليـات ـ بتصـويره متأهبـاً عليه سرجـه ولجامه لا يغمض لـه جفن فكأنه أحـد المخلوقات الغريبة التي تحرس أبواب المدن في الأساطير والحكايات الشعبية:

فبـــاتَ عليـــه سرجُـــهُ ولجامـــهُ

وبـــاتَ بعيني قـــائماً غيرَ مُـــرْسَلِ

ولكن كيف استطـاع هذا الشـاعـر أن ينتفض ويخرج من غمرة الحزن والبكـاء، ويحلّق هذا التحليق متأبيّاً على حقيقة مصيره الإنسـاني؟ لقد قلت: إنه فعل ذلك في غفلة من الدهر.

فما الـدليل على هـذه الغفلـة العجب؟ لنعـد معـاً قـراءة البيت الأول من وحـدة «الحصان»:

وقـــد أغتـــدي والطيرُ في وكُنـــاتها

بمنجـــردٍ قَيـــدِ الأوابـــدِ هيكـلِ

هل تذكر هذه «الطير» التي رأيناهـا تحلّق فوق ظعائن «علقمة»، وقد وهمت حمرة الهوادج لحماً فهي تنقضّ عليها بين الحين والآخر تخطفها بمناقيرها، والتي تتبعناها في شعر عـددٍ من شعرائنـا القدمـاء؟ ألم نقل إنها ترتبط بسيـاق الحرب، وتثير في النفس فكرة «العـداون»؟ إنها موجودة ههنـا، ولكنها لا ترى الشـاعر، ولا تشعر بـوجوده، فهي نائمة في «وكناتها» التي تبيت فيها!! إنها غافلة عنه، فكأنه «في جفن الردى وهو نائم» على حدّ قول المتنبي العظيم، فليحصّن نفسه في هذه الساعة من الغفلة، فلا أحد يدري متى يستطير الشرّ، ولكنـه قريب كأنما هو موصـول بحبل الوريد. وحين راح الشـاعر «يبني» حصـانه كـانت فكرة الشر والعـدوان تطارده، وتلحّ عليـه دونما توقف، وكلّما أمعنت في الإلحاح أمعن في التحصين وإظهار ملامح القوة والظفر.

ويختم «امـرؤ القيس» معلّقتـه بتصويـر سيل جـارف عـرم، ويسرف في تصويـر عظمته وجبروته، ومظاهر التدمير والقهر والموت فكأننا أمام قيامة صغرى. ويقذف في قلوبنـا الرعب والذعـر والهلع، فيخالط الـروح إحساس قاتم كئيب، ويكـاسرها وهي ترى مشاهد الدمار والموت فيستحيل نهشاً وعضاً!!

أصـــاحِ تـرى بـــرقـاً أريكَ وميضَـــه

كلمـعِ اليـــــــدينِ في حَبيٍّ مُكلّـلِ

يضيءُ سنـــاهُ أو مصـــابيحُ راهـبٍ

أمـــالَ السليطَ بـــالـــذُّبـــالِ المفُتَّلِ

قَعَـــدْتُ لـــه وَصُحبتي بين ضـــارجٍ

وبينَ العُـــذَيبِ بُعْـــدَ مـــا متأمَّلِ

عـــلا قَطَنـــاً بـــالشيمِ أيمنُ صَـــوبِـــهِ

وأيْسَرُهُ على الستـــــارِ فيـــــذبُلِ

فأضحى يَسُحُّ الماءَ من كل تلعةٍ
يَكُبُّ على الأذقانِ دَوحَ الكنهبلِ

وألقى بِبُسيانٍ مع الليلِ بركَهُ
فأنزلَ منهُ العُصمَ من كلِّ مَنْزِلِ

وتيماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذعَ نخلةٍ
ولا أُجُماً إلاّ مَشيداً بِجَنْدَلِ

كأنّ ثَبيراً في عَرَانينِ وبْلهِ
كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزمَّلِ

كأنّ ذُرى رأسِ المجُيمرِ غُدوةً
من السيلِ والغُثّاء فُلكةُ مِغزَلِ

وألقى بصحراءِ الغبيطِ بَعاعَهُ
نُزُولَ اليماني ذي العِيابِ المحمَّلِ

كأنّ السّباعَ فيهِ غرقى عَشيّةً
بأرجائهِ القصوى أنابيشُ عُنصُلِ*

هذا هو الغموض البّواح المتدثر بالحزن والجزع. رؤية قاتمة سوداء، وإحساسٌ مروّع بالفناء، ومصير فاجع مأساوي يحاول الشاعر اتّقاءَه والاحتماء منه بالصمّ الصلاب.

دوران حول «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، ونبش وتقليب له، ثم لا شيء وراء ذلك!! لقد أطلّت وجوه الأصحاب من جديد «قفا». ولكن استيقافهم هذه

---

*صاح: صاحبي. لمع اليدين: تحركهما. الحبي المكلل: السحاب المتراكب بعضه فوق بعض. السليط: الزيت. الذبال: ج ذبالة، وهي الفتيلة. ضارج والعذيب: مكانان. الشيم: النظر إلى البرق. الصوب: نزول المطر. قطن والستار ويذبل: جبال بأعيانها. يسح: يصب. التلعة: مسيل الماء. دوح الكنهبل: شجر العضاه الضخم. بسيان: جبل. البرك: الصدر. العصم: الأوعال. تيماء: موضع بعينه. الأجم: البيوت. الجندل: الصخر. ثبير: جبل بمكة: عرانين: أوائل. الوبل: المطر العظيم. البجاد: الكساء. المجيمر: جبل. الغثاء: ما حمله السيل. الغبيط: موضع. البعاع: الثقل. اليماني: التاجر اليماني. أنابيش عنصل: جماعات من العنصل ـ وهو البصل البري ـ ينبشها الصبيان من الأرض.

المرّة مقترن اقترانـاً واضحـاً بـالـدعـوة الصريحة إلى التأمّل والتفكير، إلى «الـرؤيـة» المستيقنة، وكيف تخطىء العين سنا البروق؟ «أصاح ترى برقاً أريك وميضه». ولن يلبث هذا الصاحب أن يغدو أصحاباً في غمضة عين «قعدت له وصحبتي» !! أترى كيف ينمو الرمز ويتكـاثر فإذا نحن أمام المجتمع وجهاً لوجـه، أو أمام هؤلاء الذين تعنيهم وتؤرقهم قضية «الـوجود الإنساني». وارتباط البروق في الشعـر العربي القديم بالأحاسيس المختلطـة والمشاعر والأشواق الغامضـة أمر شائع مألوف. ومـا أكثر ما يرد في معـرض الحنين حيث تشتجر المشاعـر والأحاسيس والانفعـالات كما في قـول عبيد بن الأبرص:

وَحَنَّتْ قَلـوصي بعـد وهـنٍ وهـاجَهـا
مع الشـوقِ يـومـاً بـالحجـازِ وميضُ
فقلـتُ لها لا تضجـري إن منـزلاً
نـأتني بـه هنـدٌ إليّ بغيـضُ*

أو كما قال الآخر:

ألا أيها البرقُ الـذي بـاتَ يـرتقي
ويجلـو دجـى الظلماءِ ذكّـرتني نجـدا

أو يـرد في معرض الحديث عن المخمـورين حيث تختلط رؤاهم وتتـداخل كما في قول الأعشى:

فقلت للشّربِ في درنـى وقـد ثملـوا:
شيمـوا وكيفَ يَشِيمُ الشـاربُ الثَمِلُ**

أو يرد في معرض الحديث عن الأمر الجلل قد وقع كما في قول امرىء القيس نفسه حين بلغه خبر مقتل أبيه:

عَجِبْـتُ لبرقٍ بِليـلٍ أهـلْ
يُضيءُ سنـاه بـأعلى الجبـلْ

* القلوص: الناقة الشابة: الوهن: القطعة من الليل.
** شيموا: انظروا إلى البرق.

أتـــاني حـــــديثٌ فكـــــذّبْتُـــهُ
وأمـــرٌ تـــزَعـــزَعُ منـــه القُلَـلْ
لقتـلِ بنـي أســــــــــدٍ ربَّها
ألا كـلُّ شيءٍ ســـــــــواهُ جَلَـلْ*

وما أكثر ما يكون وميض البرق هادياً ودليلاً للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة، فيستنير به للخروج مما هو فيه، أو لـرؤيته رؤية أعمق وأنفذ. وقد ذكرت في الحديث عن «المتلمّس» أن الشعراء يهتدون بالضوء سواء أكان ضوء النجوم والكواكب أم سنا النار أم وميض البروق. وهـا هو ذا «امرؤ القيس» يستضيء بـوميض البرق وقد اقترن بنار مصـابيح الرّهبـان كما اقترن ضوء نجم سهيل بـالنار في قصيـدة «المتلمّس» التي مرّت بنـا. وينتحي «امرؤ القيس» وأصحابـه فيما يشبه «العزلـة» - والعزلـة كما نعرف شرط جوهري من شروط الإبداع والتأمل والتفكير ــ يتأمّلون هذا البرق، ويسرفون في التأمّل إسرافاً يبعث الدهشة والعجب في النفس، فقد امتدّت أبصارهم - بل تأمّلهم بعبـارة الشـاعـر نفسهـا ــ إلى الآفـاق البعيـدة القصيّة، فـانكشفت لهم حقيقـة «الوجود»، ومـا كانت لتنكشف لولا هذا البرق والعـزلة والتأمل. وقد عـدل الشاعر عـدولاً صريحاً عن «الرؤيـة» إلى «التأمّل». وإذا كـانت الرؤيـة البصرية هي البـارزة والمقصودة بفعل «الرؤية» في النص، وكانت الرؤية القلبية أو العقلية التي تجتافه - من حيث هو فعـل للرؤية ــ مضمرة، فإن كلمـة «التأمّل» تكاد تخلص خلـوصاً كـاملاً للرؤيـة العقلية. وقـد تأمل «امرؤ القيس» وأصحابـه، فأحسنوا التأمّل إحسـاناً يثير العجب ويستحق التقدير:

قَعَـــدْتُ لـــه وصحبتي بين ضـــارج
وبين العـــذيبِ بُعْـــدَمـــا متـأمّلِ

ما حقيقة هذا البرق الذي يصرف هؤلاء الأصحاب عن شواغلهم كلّها، فيعتزلون الناس، ويقعـدون له يتأمّلـونه «قعـدت لـه وصحبتي»؟ سمّـه ما تشـاء: التأمل، التفكير، العقل، التبصّر، الرشد، الهدايـة. . . مهما تسمّه فإنك لن تخرج عن مفهوم

* القلل: رؤوس الجبال. جلل: من الأضداد، وهي ههنا الهين.

«التأمّل» الذي ذكره الشاعر «بُعدَ ما متأمّل». قال صاحب الخزانة: «ومعناه: يا بعدَ ما تأمّلت، على التعجب»[٤٦]، وقال «على أن (بُعْدَ) فيه للمدح والتعجب»[٤٧].

فإلامَ انتهى هـذا التأمل والتفكير بـأصحـابهما؟ لقـد انتهيـا بهم إلى رؤيـة «الـوجـود الإنسـاني» رؤية أشملَ وأعمق وأنفـذ. وهي رؤيـة قاتمة حـالكـة السواد لأن الفنـاء يحاصرها من كل جانب، ويكشف لها عن تفـاهة «الوجود الإنساني» وعقمـه وضآلة شأنه وحقارته. وليس ثمّة ما يستعصم به المرء للنجاة من «المصير الإنساني» الفاجع. ولم يكن هـذا الشاعـر الجاهلي يقوى على أن يسمو بـروحه ليحلّـق في آفاق عـالم آخر مفـارق، فقد كـانت صبـوة الـروح جامحة، ولكـن آفاقهـا كـانت ضيـقة متقاربـة الأطراف. ولم تستطع الروح العربية أن تتحرّر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام العظيم.

تأمّل «امرؤ القيس» وأصحـابه، وأطالـوا التأمل والتفكير، فرأوا سيـلاً جارفاً عـرماً يندفع من كـل صوب، فيدك الحيـاة دكاً، ويـدمّر مظاهـرها الحيّـة، ويأتي على كل ما يصادفـه من شجر وحيوانات وآطـام، فيقتلع أشجار العضاه الضخمـة، ويلقيها على وجههـا محطّمة، ويـدمّـر أشجـار النخيل تدميراً كـامـلاً، ولا يبقي منهـا جذع نخلـة واحدة، ويحطم البيوت حطماً، إلا ما كان منها مشيداً بالحجارة الصلبة، وينزل الوعول من قمم الجبال التي غمرهـا أو كاد، فلم تعد تغني عنها منعتها وعلّـوها شيئاً، ويجرف هذه الـوعول بأتيّـه الهادر الزخّار فيها جـرف، ويفتك بالسباع في آجـامها، ويعـركها في جوفـه فهي بين طيّ ونشر حتى تطفو غرقى على وجهـه فكأنها عروق البصل البري التي ينبشها الصبيان من تحت الأرض للعب بها. لقد بلغ السيل الزّبى ـ كما يقول المثل ـ فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكأنها فُلكة مغزل.

أرأيت هذه القيـامة الصغـرى التي يصوّرها «امـرؤ القيس»، أو هذا الطـوفان الصغير؟ لا شيء فيـه حتى الآن سوى الـدمـار والخراب والموت غـرقاً! هل هـذا الطوفان صـورة أخرى من موج البحر الـذي كاد الشاعر يقضي فيه غـرقاً في وحدة «الليل»؟ كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الظن، فكل ما فيها ينبت من مطلعها «قفـا نبكِ....»، ويمتدّ في أرجائها كعروق المرجـان. ولكـن: هل كان الشـاعر يصـور سيلاً أو طـوفـانـاً واقعياً؟ وهل رؤيـة الطـوفـان تحتاج إلى العـزلـة والتأمل

الطويل؟ إنها قد تحثّ العقل عليهما بعد الطوفان لا قبله . فما حقيقة هذا الطوفان؟ وهل كان الشاعر يرمز به لأمر آخر يقلق العقل ويثير التفكير؟ إن هذه القدرة الجبّارة على البطش والتدمير والخراب هي صورة رمزية لقدرة «الدهر» الذي عبث بعقل الشاعر الجاهلي وأشقاه، فكان يراه خصماً غاشماً جبّاراً لا قِبَلَ لأحدٍ به كما أشرت إلى ذلك من قبل . والقضية لا تحتاج إلى حزر وتخمين لأنها واضحة، فصورة الطوفان هنا هي صورة الدهر التي تتكرّر في الشعر الجاهلي، ولا سيما في مواقف الرثاء والتأمل، وقد كان «امرؤ القيس» يتأمل ويفكر ـ أكاد أقول: ويرثي ـ. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن الدهر الذي ينزل الوعول من الجبال المتمنّعة فيها، وعن العقاب التي ينزلها من القمة العالية، وعن النسور المعمّرة، وعن الثيران الوحشية وحمر الوحش وغيرها من الحيوانات، فإذا كلّها بعد المنعة والقوة وصفو العيش تلقى مصارعها على يديه . وهم يسوقون هذه القصص للتأسّي والاعتبار، فكأنهم يتعزّون بها عما أصابهم على نحو ما يتعزّون بذكر الملوك الذين بادوا، والأمم التي اندثرت . وما أكثر ما حدّثونا عن الدهر الذي لا يسلم منه مخلوق حتى إنه لينال من الصخور الصلاب بعض النيل على ما يقول امرؤ القيس نفسه :

أُرجّي من صُروفِ الدهرِ ليناً
ولم تغفلْ عن الصُّمِّ الهِضابِ*

أو على قول الأعشى :

قد يترُكُ الدهرُ في خلقاءَ راسيةٍ
وَهْياً ويُنزِلُ منها الأعصمَ الصَدعا**

أو قول الأفوه الأودي :

والدهرُ لا يبقى عليه لقوةٌ
في رأسِ قاعلةٍ نمتها أربع***

---

* الصم الهضاب : الجبال الصلبة .
** الخلقاء : الصخرة . الأعصم الصدع : الوعل القوي .
*** لقوة : عقاب . القاعلة : الجبل .

أو قول المرّقش الأكبر في رثاء ابن عم له قتله بنو تغلب :

فـــاذهبْ فِـــدىً لكَ ابنُ عَمّكَ لا
يَخْلُـــدُ إلا شـــابَـــةٌ وأدَمْ
لـــو كـــانَ حيٌّ نـــاجيـــاً لنجـــا
مِـنْ يـــومِـــهِ المُزْلَمُ الأعصَمْ
في بـــاذخـــات من عَمايَـــةَ أو
يَـــرْفَعُـــه دونَ السماءِ خِيَمْ
فَغَـــالَـــهُ رَيْبُ الحوادثِ حتّى(م)
زَلَّ عـن أريـــادِهِ فحُطِمْ*

أو قول النابغة الذبياني في حديثه عن الديار:

أضحَت خلاءً وأضحى أهلُها احتملوا
أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ**

واقرأ في ديوان الهذليين حيث تشاء تجد هذه القصص والإشارات والمعاني تتلاحق صفوفاً. اقرأ شعر صخر الغيّ وقيس بن عزارة وساعدة بن جؤيّة وأبي ذؤيب وغيرهم تجد صدق ما أحدّثك عنه. يحدّثنا «صخر الغيّ» عن وعلٍ اتخذ من الجبل معتصماً له فعمّر، ولكن الدهر لم يلبث أن أفناه كما أفنى سواه، وعن عقاب «توسّد فرخيها لحوم الأرانب»، لم يلبث الدهر أن عاجلها: «فذلك مما يُحدث الدهر إنه// له كلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالب» ولعلّ أشهر قصائد الهذليين في الحديث عن الدهر «عينية» أبي ذؤيب الرائعة التي قالها في رثاء أولاده، فقصّ فيها قصة الثور الوحشي، وحمار الوحش، وأردفهما بقصة الفارس البطل.

ـــ والـدهـرُ لا يَبقـى على حَـدَثـانِـهِ
شَبَبٌ أفـزّتْـهُ الكـلابُ مُـرَوَّعُ

---

* شابة وأدم: جبلان. المزلم الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. عماية وخيم: جبلان. الريد: الشمراخ الأعلى من الجبل.

** أخنى عليها: أفسدها وأتى عليها. لبد: آخر نسور لقمان بن عاد.

ـــ والـــدهـــرُ لا يَبقى عـلى حَـــدَثـانِــهِ
جَـــــونُ السراةِ لَـــــهُ جـــــدائدُ أربعُ
ـــ والـــدهـــرُ لا يبقـى على حَــدَثـانِــهِ
مستشعـــــــرٌ حلقَ الحديـــــدِ مُقَنّعُ*

هل يخامـرك شك بعـد هذا في أن هـذا السيل أو الطـوفـان الذي يصـوره «امـرؤ القيس» هو رمز للدهر؟ لقد كانت الحيـاة تمضي رخيّة ليّنة فعاجلها الدهر «والدهـر يُعقب صالحاً بفساد» كما يقول الأسود بن يعفر. ومن هذا الفناء الذي لا شيء وراءه تنبثق رؤيـة «امرىء القيس» المأسـاويـة، ويتملّكـه إحساس مـروّع جـريح بتفاهـة «الوجود الإنساني» وقتامة «المصير»، فيبكي ويدعـو الآخرين إلى مشاطرته البكاء عند رسم الحياة الإنسانية الدارس.

لقد دمّـر السيـل كل شيء إلا هذه البيوت المبنية بـالحجارة الصلبة «إلا مشيـــداً بجنـــدل». إذا لم تكن لك صلابـة الصخور فإن الدهـر سيفنيك. لا شيء يخلد إلا الجبـال كما قال المرقش. هل نتـذكـر الآن «حصان» الشـاعر الـذي بنـاه بالصخـور الصّلاب التي جمعهـا من كل وادٍ وبيت؟ إنها الصخور ذاتها التي بنيت منهـا البيوت التي استعصت على السيل. وامرؤ القيس نفسه يرشّح لذلك فيذكر السيل والمطر في حديثه عن الحصان «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، و «كما زلّت الصفواء بـالمتنـزّل». ألم أقل: إن الصور تمتـدّ في هذه القصيدة كعروق المرجـان؟ إنّ هشاشة «الوجود الإنساني» دمّرت إحساس الشاعـر بالحياة، فلجّ به حنين جارف إلى «صلابة الصخور» يحتمـي بها شعرياً مـن سيل الدهـر الجارف، ومن هباء المصير. إنـه يصبو صبوة جـامحة إلى التمرد على مصيره الإنسـاني، فليكن كهذا الحصـان العجيب الذي شاده بالصخور، أو كتلك البيوت التي استعصت على الطوفان.

وما ظنّك بعد هذا كلّه بهذا الجبل الذي بدا، وقد كاد السيل يغمره، كشيخ كبير متزمّلٍ بكسائه؟ لا أعرف لماذا يـذكرني بذلك الجبل الوقور الرزيـن الذي أنفـق عمره

* الشبب: المسن من الثيران الوحشية. أفزته: طردته وأفزعته. جون السراة: حمار وحشي. الجدائد: الأتن الوحشيـة. مستشعر: متخـذ شعاراً، والشعـار هو الثـوب الذي يلي البـدن. حلق الحديد: حلق الدروع. المقنع: اللابس المغفر.

في التفكير في عواقب الأمـور كما صوّره ابن خفـاجة الأنـدلسي في قصيدتـه المفردة في بـابها التي قالها في التعـزّي والاعتبـار؟ هل كان هـذا الجبل الشيخ المتـدثّر بكسـائه، والمطلّ من علٍ يـرقب كـل مـا يجري بعيـداً عما كـان فيـه «امـرؤ القيس» من التأمل والتفكير؟ هل كان صورة «حُلمية» تجسّد أحلام «امرىء القيس» وتعبّر عن حنينه إلى الصلابـة، والتأبّي على أحداث الدهـر، والتعالي عليها، وتأمّلهـا والتفكير فيها وهي تضطرب مـن حوله دون أن تقـوى على الارتقاء إليـه؟ من يدري؟!! ومـا ظنك بهذه السباع الطافية على وجه الماء وقـد غدت أنابيش عنصل يلعب بها الصبيان؟ أليست مفارقة قاسية أن تصير السباع الضارية ألعوبة بأيدي الصبيان، وأن يتحول مجد القوة فيغدو أداة للهو والعبث؟ إن فكـرة «المصير» تقذف الروح بجزع قـاس لا يطاق، فلا تثريب ولا حرج على «امرىء القيس» أن يبكي كل هذا البكاء. «**قِفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**»، هذا هو «المصير الإنساني» الذي يراه امرؤ القيس رؤية العين واليقين ــ مصير الحبيب والمنزل ــ. وهـذا هو مـوقفه منـه: بكـاء يملؤه الجزع والإحسـاس بالضعف والضـآلة فيمتد، ويولّد رغبـة المقاومة في النفس، والتسامـي فوق أحداث الدهر، فيلـوذ بالصمّ الصلاب يحتمي بها. لقد شغفه منظـر القفر والخراب، فوقف يتأمّله يتشاجـر في نفسه إحساس مروّع بالضعف والتلاشي وحلم بـالتمرّد والمقاومة، أو قل: يتنازعه إحساس بالعجز ووعي بالقوة.

فإذا نظرت في معجـم القصيدة رأيت لغة فنيـة ثريـة الدلالـة والإيحاء، فهي لغة انفعالية عاطفية ريّا بـالأسى في وحدة «الأطلال» حيث الإحساس بالضعف والعجز (البكاء، العبرة، الدموع، البين، الهلاك، التجمل، الدروس، . . . .)، وهي لغة قاسية صلبة في وحدة «الحصان» حيث يطارده حلم القوة (الجبل المفتول ـ مغار الفتل ــ الجبـال ــ يـذبل، صم جنـدل، جلمـود صخـر، الصفـواء، الكديـد، مـداك العـروس، منجرد، هيكل، غلي مـرجل، السيل، مكر، . . . .)، وهي في وحـدة «البرق» هادئة أقرب إلى مخاطبة العقل أو لغة الحوار (صاحِ. هل ترى ـ ترى ـ أريك، الـوميض، السنا، المصـابيح، الـراهب، القعود، التأملَ، . . .)، وهي في وحـدة «السيل» هائجة مـائجة تتدفق تدفق السيل نفسه، وتجرف في طريقهـا شجر العضاه الضخم وجذوع النخيل والجنادل والآجـام والجبال والوعول والسبـاع. . . سالكة في

تدفّقها مسلكين هما: مسلك العطف الذي يجمع ويحشد (فأضحى يسحّ الماء . . . وألقى ببسيان . . وتيماء لم يترك . . وألقى بصحراء . . .)، ومسلك التكرار الذي يقوّي الإحساس بالمعنى ويعمّقه فكأنه ضرب من الحشد والجمع أيضاً (كأن ثبيراً . . . كأن ذرى . . . كأن مكاكي . . . كأن السباع . . . .). ألا تعبّر هذه اللغة ـ ألفاظاً وأسلوباً ـ عن التشاجر والتدافع بين مشاعر الضعف وأحلام القوة؟ أظن ذلك.

كان «امرؤ القيس» يبكي على مسمع ومرأى من الناس، ويدعوهم إلى البكاء، ولكنه كان يكره أن يظلّ مكشوفاً بارزاً للشمس كأنه واقف على قارعة الطريق، فتدثّر بجناحي الليل، وركب جواد الشعر المطهّم الشَّمُوس، وراح يخوض به لُجج سيله العالية. كان سَبُعاً من سباع الشعر فكره أن يغدو أنابيش عنصل تتقاذفها أيدي الدارسين، فعزّ وبذّ.

***

الذات تحتفل بنفسها

كان «معوّد الحكماء» ـ معاوية بن مالك ـ لا يحبّ من الغموض إلاّ أقلّه، ويؤثر أن يعبّر عن ذاته تعبيراً مباشراً قريباً، فورد حياض الشعر يتممّ به مجده طارفاً وتليداً:

إني امـرؤ من عُصبـةٍ مشهـورةٍ
حُشُـدٍ، لهم مجدٌ أشـمُّ تليـدُ

ألْفَـوا أبـاهـم سيّـداً وأعـانهم
كَـرَمٌ وأعمامٌ لهم وجُـدودُ

إذ كـلُّ حـيّ نـابتٌ بـأرومـةٍ
نَبْتَ العِضـاهِ فماجِـدٌ وكَسِيـدُ*

ألم أقل إنه يتمّم بالشعر مكارمه وأمجاد قومه؟ وليس من كان هذا شأنه بقادر على الغموض، ولا نفسه بمطاوعة له لو أحب فيها أظن. وكان كغيره من شعراء هذا

* التليد: القديم. الأرومة: الأصل. العضاه: شجر ضخم. الكسيد: الدون، جعله كالسلعة البائرة.

العصر يُكبر «القوة»، ويجلّها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها، فهي بانية المجد الذي تتمّمه قيم أخرى كالكرم وحمل الحمالات والديات والشعر وغيرها.

وإذا نـــوافـقُ جـــرأةً أو نجـــدةً
كنّـــا سُميّ بها العـــدوّ نكيـــد*

إنه فارسٌ شاعر مشهور، وهو خامس خمسة من إخوته، كلّهم ساد ووسم بخصلة جميدة عرف بها، فإخوته: عامر بن مالك الفارس المعروف بـ «ملاعب الأسنّة»، وطفيل بن مالك فارس قُرزُل، وأبو عامر بن الطفيل الفارس الشاعر المشهور، وربيعة بن مالك المعروف بـ «ربيعة المقترين» وأبو لبيد بن ربيعة الشاعر الفارس الجواد. وجدّه لأمه فارس الضحياء(٤٨). أفلا يحق لمن كان مثله أن يقول:

إذ كـلُّ حيّ نــــابتٌ بأرومــــةٍ
نبتَ العِضـــاه فماجـــدٌ وكسيـــدُ؟

ولكن موقفه من «القوة» ـ وإن أجّلها وأكبرها ـ يختلف عن مواقف الشعراء غير الفرسان، فهو يملكها ويتحكم بها، وهم يحلمون بها ويطاردون حلمهم الشاق. بعبارة أدق: إن نفس هذا الشاعر بريئة من جراح الزمن، وإن نفوس الآخرين مثخنة بالجراح.

يفخر «معوّد الحكماء» بمسعاه بين قبائل «كعب»، وكانت قد ثارت بينها الأحقاد وتفرّقت، فسعى بينهم حتى رأب الصدع، وتمّ إصلاح أمرهم، وعادوا قبيلاً واحداً:

رأبــتُ الصَّـــــدعَ من كعـبٍ فـأودى
وكـــان الصّـــدعُ لا يَعِـــدُ ارتئـــابـــا
فأمسـى كعبُهـــا كعبـــاً وكـــانت
من الشنـــآن قـــد دُعيـتْ كِعـابـــا**

---

* سمي: أراد ياسمية.
** رأب: أصلح. أودى: هلك. أي عادت قبيلاً واحداً.

ويمضي لاهجاً بهذا المسعى، زاعماً أنه يسنّ به عادة للحكماء من بعده - وبهذا لقّب معوّد الحكماء - ذاكراً بعض مصلحي العرب ذكراً طيّباً جميلاً، ومشيعاً في ضمير السامع أو القارىء إحساساً بالرضا العميق والغبطة الهادئة، فقد أضاف إلى مجد قومه الباذخ مأثرة جديدة، وأضاف إلى مجده الشخصي حمداً جديداً، وكان ما فعله «صواباً» لا شبهة فيه.

فـــإنْ أحْمَدْ بها نفسي فـــإني
أتيتُ بها غـــداتئـــذٍ صـــوابـــا

وليست فكرة «الصواب» ههنا هينة أو ضئيلة الشأن، . فهي قيمة تتنازعها «الذاتية»، و«الموضوعية»، وتشتجر فيها «قيم العصر» و «تصورات العقل». ولكن الشاعر لا يعبأ بما يدور في عقولنا، أو يجول في خواطرنا الآن، فهو ابن مجتمع تلتبس فيه كثير من المفاهيم من وجهة نظرنا، وهي من وجهة نظره باهرة الوضوح يكاد ضوءُها يكسر العين فترتدّ دونه. وأنا أعتقد أن هذا «الصواب» ملتبس بمفهوم «القوة»، في عقل الشاعر، فهذه القصيدة يكرّ بعضها على بعض بطرق شتى فيجتافه ويخلخله على الرغم من وضوحها الذي يبدو جليّاً لا شبهة فيه «كصواب» الإصلاح بين قبائل كعب. انظر إلى قوله:

إذا نـــزلَ السحـــابُ بـأرضٍ قـــومٍ
رعينـــاهُ وإن كـــانـــوا غضـــابـــا*

هل كان الشاعر يعتقد أن فعلهم هذا مفارق للصواب؟ لا أعتقد. فمن أين جاءه الصواب إذن؟ لم يجئه من العقل» و «النظرة الموضوعية»، بل جاءه من «النظرة الذاتية» و «قيم العصر»، جاءه من سبيل واحد هي سبيل «القوة»، ولذلك أردف قائلاً:

بكـلِّ مُقَلّـصٍ عَبْلٍ شَـــــواهُ
إذا وُضِعت أعنَّـــتُهُنَّ ثـــابـــا**

* السحاب: أراد النبات الذي ينجم عن المطر.

** المقلص: الفرس الطويل. عبل شواه: قوائمه ضخمة مكتنزة. ثاب: رجع، أراد أنه يرجع بجري جديد حين تتعب الجياد.

إن القـوة هي حاضنـة «الصواب» وأمـه وأبوه، كما هي حـاضنة «القيم» في هـذا العصر وأمها وأبوها، فإذا نظرت في حديثه عن «الشيب والشباب» في صدر القصيدة رأيت أمراً عجباً :

أجــــدَّ القلبُ من سلمى اجتنــابـــا
وأقصرَ بعــــدمـــا شـــابَـتْ وشـــابـــا

وشــــابَ لِــداتُــــهُ وعـــدلْنَ عنـــه
كما أنضيـتَ من لُبـسٍ ثيـــــابـــــا

فـإنْ تكُ نَبْلُهـــــا طـــــاشَـتْ ونبلي
فقـــد نَــــرمي بها حِقبـــاً صِيـــابـــا

فتصطـــــادُ الــــرجـــــالَ إذا رمتهـم
وأصطـــــادُ المُخَبّـأةَ الكَعـــــابـــــا

فإن تـكُ لا تَصيـــــدُ اليـــومَ شيئــــاً
وآب قنيصُهـــــا سَلَمـاً وخـــــابـــــا

فـإن لها منــــــــــــازلَ . . . .
. . . . *

ما هذا الحديث الرائق الخفيض الذي يزينـه العقل، ويوشيّه صواب الرأي؟ لقد أقصر عن اللهو والصبـا، وكفّ عن باطل الشباب وغيّه، وصـار «معوّد الحكماء» إلى الحلم، وعمّمه الشيب ـ «**لا يبعد الله الغراب الطائرا**» ـ، وعدلت عنه لداته، وخلع ثياب الشباب التي أبـلاها الدهر. لقد مضى الشباب الأخضر الـذي كان فيه يصبي النسـاء فلم يجزع لذهـابه إذ لكل أمـر أجل. حديث فيـه من العقل وصواب الـرأي مقادير لا تنكـر. وما أكثر ما اقترن «الإقصار» بـ«الصحـو» أو «بذكر الشيب» أو بهما جميعاً في شعرنا القديـم كما في قول «امرىء القيس» :

* أجدّ : جدد. أقصر: كف عن الصبـا وغواياته. لـداته : أترابه ومن في سنه. طـاشت : مالت فلم تصب غـرضهـا. صياب : صـائبـه. الكعـاب : الناهـدة الثـدي. القنيص : القـانص. السلم : الاستسلام.

صحـــا اليـــومَ قلبي عـن لميس وأقصرا
وجُـنّ بها مـــــــا جـنّ ثُمّتَ أبصرا
وذاك بأنّ الشِيبَ في الـــرأسِ راعَـــهُ
. . . .

أو قول الطفيل :

صحـــا قلبُـهُ وأقصرَ اليـــومَ بـاطِلُـــهْ
وأنكـــرهُ ممـــا استقـــادَ حـــلائلُـــهْ*

أو قول زهير:

صحـا القلبُ عن سلمى وأقصرَ بـاطِلُـهْ
وعُـــرّيَ أفـــراسُ الصِّبـــا ورواحِلُـــهْ

إنه الإقصار عن الباطل، وصحوة العقل من الطيش، فلا غرابة في أن نرى «معوّد الحكماء» رزيناً يقـدر الأمور حق قدرهـا، فلا يقـول إلا «صواباً». ولكن قـراءة أخرى أكثر أناة لهذا النص تُرينا أن فيه من الإيمان بالقوة أضعاف مـا فيه من الإيمان بالعقل وصـواب الرأي، فهي مبثـوثة فيـه تجري في عـروقه كما يجري الـدم في العروق الحيّـة. وحسبنـا أن ننظـر إلى معجم النص وصـوره لنـرى آية مـا أقـول، فهـو معجم الحرب والقنص والصيد، يتكـرر فيه الحديث عن النبال الطـائشة، والنبال القـاصدة، فهي تُرمى من كل صوب، وعن الصيادين وصيـدهم الوافر حيناً، أو عنهم وعن صيدهم الخائب حيناً، وعن هذا القانص الخائب المستسلـم. وصور النص هي الأخرى صور الصيد والقنص، فالشاعر صيّاد يـرمي فينفذ ويصمي أو كان يرمي فينفذ ويصمي، وهو الآن صيـاد عجوز لا يكاد يحقّق ما يـرمي، فتطيش نباله، وتفلت منـه الطرائد. وصاحبته «سلمى» صيّادة ماهرة، كـانت ترمي فتقصد، ولكن الزمن غالها، فلم يعد لها من جرأة الصياد وحذقه ما كـان لها في الأيام الغابرة. إنهما صيادان عجوزان قعدت بهما الهمّة عن القنـص والطرد، فاحتميـا بالـذكريـات من آلام الزمن، وراح الشـاعر يصوّر أيام العمر الوريق، وصيدها الوافر برضا عامرٍ واطمئنان عميق. وحين يتصوّر

* استقاد: استحدث، أراد به الشيب.

الشاعر علاقات الحب والغزل هذا التصوّر، ويستخدم في التعبير عنها هذا المعجم الحربي فإنه يكشف عن تصوّر شامل للحياة ــ ولا سيما للعلاقات بين البشر ـ قوامه المراوغة والاحتيال وانتهاز الفرص والقتل المباغت وكل ما نعرفه من صفات الصيادين. أو قل: تصوّر قوامه المكر والخديعة والعدوان. ولعل الشاعر كان يستشعر هذه المعاني، أو ما يطوف منها به ويناوش ضميره، حين زعم أن ما قام به بين قبائل «كعب» كان بريئاً من الظلم والخديعة: «**فلا ظلماً أردت ولا اختلاباً**»، وعن هذه المعاني نفسها ـ ولا سيما معنى العدوان ـ كان يصدر في حديثه عن «رعي السحاب». ولسنا نتصوّر حرباً لا ظلم فيها ولا مكر ولا خديعة ولا عدوان، فالحرب خدعة مذ كانت الحرب. وأنا أظن أن هذه القصيدة قائمة على علاقات التناحر والتنافس ــ أي على القوة ــ على الرغم مما يبدو فيها من أمارات التعاطف والودّ. هي كذلك في معانيها وفي تشكيلها اللغوي على حد سواء. فالشيخوخة تكرّ على الشباب ولكن الشباب يناجزها وينافسها فيذهب بجل اهتمام الشاعر، والصياد يرمي الطرائد، ولكن الطرائد تخاتله، والحاضر يكرّ على الماضي ولكن الماضي يثبت له ويراوغه ويكاد يظفر به، فيتحدث عنه الشاعر أكثر مما يتحدث عن الحاضر على نحو ما يظهر في حديث الشباب وحديث الأطلال ــ وهما رمز لهذا الماضي ــ، والإياب ينافس السفر، والذكريات تنافس الواقع كما يبدو في حديث الشاعر عن الناقة:

ذكرتُ بها الإيابَ ومن يسافر
كما سافرتُ يذّكرِ الإيابا

وهذا الحديث من غريب الحديث عن الإبل في الشعر الجاهلي فيما أعلم. والصلح يكرّ على الخلاف ويناجزه، والشاعر يتحدّى الآخرين بصنيعه ويحثهم على منافسته، وقومه يحاربون الآخرين ويغصبونهم الكلأ فيدفعونهم دفعاً إلى التناحر والحرب. ومجد قومه المؤثّل التليد يثير الغيرة في نفسه، ويوقد فيها نار المنافسة، فيحاول أن يضارعه ويكمّله بمجد شخصي طارف. ضروب من الكرّ والفرّ تملأ السمع والبصر.

فإذا نظرنا في التشكيل اللغوي رأينا ضروباً من المقابلة ـ والمقابلة موازنة مضمرة، ولا شيء يضرم نار التنافس والغيرة، كما تضرمها الموازنة ـ، وألفينا ما يسمّيه البلاغيون

«ردّ العجز على الصدر»، وهو ضرب لطيف من التكرار يوسّع طيف المعنى، ويعمّقه في النفس فإذا نحن أمام معنى جديد كما في قوله:

ذكـــرت بها الإيـــابَ ومن يســـافــرْ
كما ســـافــرتُ يـــدّكـــرِ الإيـــابـــا
رأيْـتُ الصَّـــــدعَ من كعـبٍ فـأودى
وكـــان الصـــدعُ لا يَعـــدُ ارتئـــابـــا

فنحن نحس أن مفهـوم الإيـاب ومفهوم السفـر يتـداخـلان أحدهما في الآخـر، ويخلفان مـوقفاً نفسياً ملتبسـاً لا هو موقـف السفر الخالص، ولا هو مـوقف الإياب الصافي، بل هـو موقف مركّب جديـد ناجم عن تنافس الموقفين السـابقين، وفائض عنهما، وهو موقف نفسي قوامه التوتـر والقلق. ونحن نرى في البيت الثاني أن الشاعر يرأب الصدع ويهلكه ويذهب به، لكنه لا يلبث أن يحييه من جديد، ويسلم له زمام القول أو الموقف، ويتوارى ليقوم بدور السارد أو المعلّق على الموقف «**وكان الصدع لا يعد ارتئـاباً**»، فيخلق بذلك كله موقفاً نفسياً مركّبـاً هو موقف الصلح الذي تناوشه أطياف الفرقة وأشباحها، وهو موقف قوامه التوتر والقلق كما ترى.

وتتوالى المقـابلات في النص ـ والمقـابلة مـوازنة مضمرة تحفـز النفس كما قلت منذ قليل ـ على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

فـإن تَكُ نبلُهـــــا طـــــاشـت ونبلي
فقـــد نَـــرمي بها حِقبـــاً صيـــابـــا
فتصطـــــادُ الـــرجـــالَ إذا رمتهـم
وأصطــــــادُ المخبّـأةَ الكعـــــابـــــا
فإن تَـكُ لا تصيـــــدُ اليـــومَ شيئـــاً
وآب قنيصُهـــــا سلما وخــــــابــــــا
فـإن لها منـــــازل خــــاويـــــاتٍ
على نملى وقفـتُ بها الـــرّكـــابـــا
فأمسـى كَعْبُهـــا كعبـــاً وكــــانت
من الشنـــآنِ قـــد دُعِيَتْ كِعَـــابـــا

فهو في أول الأبيات يقابل بين زمانين خاصّين بهما هما: الحاضر الذي طاشت نبالها ونباله فيه، والماضي الذي كانت فيه هذه النبال قاصدة لا تخطىء. وأرجو أن نلحظ علاقات الإسناد في البيت، فحينما تطيش النبالُ يُسْنَدُ الفعل إليها، وحين تصيب يُسْنَدُ الفعل إلى الشاعر وصاحبته!! أفليس هذا ضرباً من مخادعة النفس والمكر بها؟ ثم أليس هو امتداداً لمطلع القصيدة الذي يبدو فيه الشاعر راضياً بالشيب وحكمته بديلاً للشباب وصبوته؟ ويمضي الشاعر في هذه اللعبة الفنية الماكرة حيث يقابل بينه وبين صاحبته في البيت الثاني، بل يوغل في ذلك فيميز صيداً من صيد أو يقسم ضمير الجماعة المستتر السابق في (نرمي) إلى مكوّناته (فتصطاد.... واصطاد...). هل خطر ببالنا أن نسأل عن علّة هذا التقسيم؟ إنها روح المنافسة المضمرة بينهما. وإذا خامرك شك في هذه المنافسة فأرجو أن تلتفت إلى ظاهرة «الحذف» التي في البيت، وهو حذف خاص بالشاعر وحده. إن «الواو» العاطفة في البيت عاطفة للجمل، وهي تفيد «الاشتراك» ولا تقتضي «المساواة». وينهض الحذف دليلاً على عدم المساواة، فقد قيّد الشاعر اصطيادها للرجال «إذا رمتهم»، وحرّر اصطياده من هذا القيد، فلم يقل «إذا رميتهن». ولا تظنن أن القضية قضيةوزن وقافية، ولكنها قضية تصوّر لمعانٍ وأحاسيس قائمة في الذهن والمخيلة. ولا يحاذر الشاعر أمراً كما يحاذر إسناد الإخفاق أو ما يشبهه إليه، فهو في مقابلة أخرى بين الحاضر والماضي (بـ٣و٤) يعمّي الضمير العائد إليه، وينشر حوله ضباب الحيرة «وآب قنيصها» فمن هذا القانص؟ إنه الشاعر دون ريب، ولكن البنية النحوية لا تعاند توجيهاً آخر للضمير. واقرأ القصيدة كلها تجد الشاعر محاذراً الحذر الذي أحدّثك عنه. ويقابل الشاعر بين كعب القبيل الواحد وكعب التي فرّقتها الخصومات، ويقيم من «الشنآن» رصداً عليها، فيثير في الموقف التوتر والقلق، فمن يدري متى تندلع نار البغض والعداوة من جديد؟ إنه نصّ مخادع يوهم قارئه أن الشاعر متسام فوق فكرة العدوان والتنافس، وفوق هذه المقابلات جميعاً يصرفها حيث يشاء فكأن أسبابها كلها في يديه، وكأنه صديق حميم للزمان. وانظر إلى حديث الناقة في هذا النص تجد أنه حديث مقتضب قصير تنأى عنه أحلام «الصلابة والقوة» المعهودة، وتغيب عنه مشقات الرحيل، وتفوح منه رائحة الطيب العطرة.

ونـــــــاجيـــــــةٍ بعثـتُ على سبيـل
كأنّ على مغـــــابِنِهـــــا مَـــــلاَبـــــا
ذكـــرتُ بها الإيـــابَ ومَـنْ يســـافِـرْ
كما ســـافــرتُ يـــدّكـــرِ الإيـــابـــا

ولِمَ يُحصّن الشاعـر ناقته؟ إنه يعي «القـوة» في ذاته، ويشعر بها شعوراً عميقـاً يغذّيه جلال الماضي ومجد الحاضر، ويمنحه إحساساً بالرفعـة والسمو، فتبدو «الذات» مشغولة بنفسهـا لا تكـاد تلتفت عنهـا حتى تعـود إليها على نحـو مـا يظهـر من سيطـرة «ضمير المتكلم» على النص، بل إن العالم الخارجي الذي تلتفت إليه هو جزء منها، أو واحد من تجلّيات قدرتها الفـائقة. إنها مفعمة بالثقـة بنفسها فلا غرابـة في أن تواجه الحياة مـواجهة هادئة رزينة، أو أن تتوهّم أنها لا تفعل ولا تقول إلا «صواباً»!!

***

ملحميّة الذات الجريح

وإنّي لحلـــوٌ إن أُريـــدَتْ حـــلاوتي
ومُـــرٌّ إذا نفسُ العَـــزوفِ استمـــرّتِ*

هذا مـا يقولـه «الشنفرى» أحد أغـربة العرب وذؤبـانها وصعاليكهـا. فمن هذا العَزوف عـن الشنفرى؟ ومـا حقيقة هذه المرارة المتبـادلة بينهما؟ وكيـف تبدو «ذات» الشاعر وهو يعجم ويلوك هذه المرارة المنذرة بـالنفور وسوء التكيّف والقطيعة الباترة؟ ما أقل الحديث عن بهجة الحياة وجمالها الساحر في شعـرنا القديم!! هل كانت الحياة ضنينة بالفرح إلى هذا الحد؟ ما من حـديث عن الحب لا يجتافه الحزن، وما من فخر لا ينزف دماً أو يرشح عداوة وبغضاً، وما من حديث عن الشباب إلاّ مقروناً باللوعة ضـامرة أو سـافرة، ومـا من حـديث عن لذة أو صفـو لا ينغّصه منغّص أو يكـدّره كـدرا! «ومر إذا نفس العـزوف استمرّت»، هذا من صميم الشعر ــ فيما يبدو ـ فلا حرج ولا إنكار.

---

* العزوف: المنصرف عن الشيء، استمرّت: أظهرت المرارة.

وفي «لامية العرب» الذائعة الصيت، والمنسوبة إلى هذا الشاعر، مرارة لاذعة، وحسرة مستسرّة، ودعاوى عريضة، واغتراب جريح. وفي شعر الصعاليك عامة مقادير متفاوتة من هذا كله لا تخفى. ففي شعر «عروة بن الورد» أبي الصعاليك نجد «ذاتاً» دائبة البحث عن حضورها الباهر في المجتمع، فهي لذلك تصمُّ كلتا أذنيها عن لوم العذّال في استخفاف واستعلاء صريحين، وهي تركب المخاطر ولا تحسب للعواقب حساباً ولو كان الموت يتربّص بها في كل أرض ومنعطف، وهي توزّع ما تغنمه على المحتاجين، وهي لا تعرف للكرم حدّاً تقف عنده على نحو ما يظهر في رائيته الأصمعية الجميلة التي نسوق منها طرفاً:

أقلّي عليّ اللومَ يابنةَ منذرٍ
ونامي فإنْ لم تشتهي النومَ فاسهري

ذَريني ونفسي أمّ حسّانَ إنني
بها قبلَ ألاّ أملكَ البيعَ مشتري

أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ
إذا هو أمسى هامةً تحت صُيَّرِ

ذريني أُطوّفْ في البلادِ لعلّني
أُخلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِ

فإنْ فازَ سهمٌ للمنيةِ لم أكنْ
جَزوعاً، وهل عن ذاكَ مِنْ مُتأخَّرِ؟

أبى الخفضَ مَنْ يغشاك مِنْ ذي قرابةٍ
ومِن كلّ سوداءِ المعاصمِ تعتري

يُريحُ عليّ الليلُ أضيافَ ماجدٍ
كريمٍ، ومالي سارحاً مالُ مُقْترِ*

---

* البيع ههنا. بمعنى الشراء. يدعو «أم حسان» أن تدعه وشأنه يشتري المجد في حياته قبل أن يحول الموت بينه وبين ما يريد. الهامة: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتصيح عند قبره: اسقوني. الصير: حجارة القبر. أخليّك: أي أقتل وأخليك للأزواج من بعدي. سوء المحضر: الحاجة والمسألة. الخفض: لين العيش. سوداء المعاصم: أراد الفقراء. يريح: يردّ. المال: الإبل. المقتر: الفقير.

لقد كان «عروة» مؤرّقاً، تؤرقه فكرة الخلود **«أحاديث تبقى والفتى غير خالد»**، وكان يدرك أن سبيل الخلـود هي سبيل «العمل الإنساني» الذي فهمـه فهماً خاصاً كما نرى. ولـذا فهو يحاول أن يغتنـم فرصة الحيـاة ليحقّق صبـوة روحه الجامحة إلى التميّـز والتفرد والخلـود. «ذات» أرهقها الـوعي، وأضناها البحث عن حلمهـا الشـاق، حلم الحضـور البـاهـر المتألّـق الـذي يستعصي على الموت بعض الاستعصاء، فتبقى منـه هذه الأحاديـث التي لا تموت ولا تنسى. ونحن نجد في شعـر «تأبط شراً» ذاتاً قلقـة مغتربة غير قـادرة على «التكيف» مع المجتمع، فهي تخاصمـه وتنفر منـه على نحو مـا نـرى في «قافيّتـه» التي افتتح بها المفضّل الضبي اختياراته، والتي نسوق منها هذه الأبيات:

ولا أقـــولُ إذا مـــا خُلّـــةٌ صَرَمَتْ
يـــا ويحَ نفسيَ مـن شَـــوقٍ وإشفـــاقِ
لكنّما عـــــولي إن كنتُ ذا عَـــــوَلِ
على بصيرٍ بكسـبِ الحمـــدِ سَبّـــاقِ
بَلْ مَـنْ لعـــذّالــةٍ خَــذّالـــةٍ أشِبٍ
حَــرَّقَ بـــاللـــومِ جلــدي أيَّ تحراقِ
عـــاذلتي إنَّ بعـضَ اللـــومِ مَعْنَفَـــةٌ
وهـلْ مَتَـــاعٌ وإنْ أبقيتُـــهُ بـــاقِ
إني زعيـمٌ لئن لم تتركـــوا عـــذلي
أنْ يَسـألَ الحيُّ عني أهـلَ آفـــــاقِ
لتقـــــرعَنَّ عليَّ السنَّ مِنْ نَـــدَمٍ
إذا تـذكـرت يـومـاً بعضَ أخـلاقي*

إنها «ذات» مفعمـة بالثقـة بنفسهـا، فإذا مـا انقطعت الأسباب بينهـا وبين بعض النـاس لم تجزع لـذلـك ولم تحزن ولم تهتم، فـالنـاس «أخيـافٌ: سراةٌ

* الخُلة: الصداقة: وتقال للصديق: صرمت: قطعت، العول: العويل. العذالة: الكثير العذل. الخذّالـة: الـذي يكثـر خـذلان صـاحبـه. أشب: مخلّط معترض. معنفـة: عنف. زعيم: كفيل وضمين.

وخِساس»، وهي لا تجزع ولا تبكي إلاّ على الماجد الفذّ من الرجال. وهي «ذات» يحاصرها المجتمع، ويحرّقها عذلاً ولوماً، ويحاول كبح جماحها وردّها إلى «منظومة» القيم الاجتماعية السائدة، فتجادل في ذلك، وتغضب وتنذر بالقطيعة والفراق. إن علاقتها بالمجتمع علاقة خصومة وتنافر، فلكل منهما رؤيته أو قيمه المختلفة عن رؤية الآخر وقيمه. وقد ازدادت هذه العلاقة سوءاً حتى انقلبت قطيعة، وصارت الذات «ذاتاً مغتربة» لا تربطها بالمجتمع الإنساني أيّة رابطة على نحو ما نراها في هذا البيت المدهش العجيب.

يرى الوحشةَ الأُنسَ الأنيس ويهتدي
بحيثُ اهتدت أمُّ النجومِ الشوابكِ

لقد نفضت «الذات» يديها من المجتمع، وأدارت له ظهرها، واغتربت عنه، فهي ترى أُنسها الأنيس في مجتمع «الوحشة والوحوش» لا في مجتمع البشر، وتهتدي بما اهتدت به الشمس في عليائها!! إنه اغتراب جريح ساقته إليه الظروف، ودفعته دفعاً، ولذا وصفت هذا الشاعر منذ عهدي الأول به في دراسة قديمة بأنه «شاعر القلق والغربة». وقد كان الشنفرى» كصديقه الحميم «تأبط شرّاً» مفعماً بالثقة بذاته، وكان يحسّ إحساساً عميقاً أنها «ذات» متفردة متميزة يعزّ أن يكون لها نظير، فهو يتحدث عنها حديثاً مستفيضاً يقرع فيه «ضمير المتكلم» الآذان قرعاً عنيفاً حين يدور حول شمائله وخصاله، ويتكرر فيه النفي تكراراً مدوّياً حين يدور حول ما يستكره من القيم والصفات، وهو لا يكتفي بتصوير موقفه من بعض القيم أو بعض شؤون الحياة، بل يحرص حرصاً بالغاً على أن يستتمّ القول في كل ما يراه جديراً بالتأمّل والحديث، فيصور مجاهدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بالإباء والعزة والنبل، ويصوّر موقفه من المال فينتزع الإعجاب من سامعه أو قارئه انتزاعاً، ويصور موقفه من مجموعة ضخمة من القيم الأخلاقية والعقلية فيهزّ ضمائرنا ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له، فإذا صار إلى حديث القوة وشدّة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكاد تلحقه الريح.

إن حديث «الشنفرى» عن ذاته طويل تزيده غرابة اللغة ووعورتها مشقة وعسراً، فلنكتف ببعضه في هذا المقام.

أُديمُ مِطالَ الجوعِ حتى أُميتَهُ
وأضربُ عنهُ الذكرَ صفحاً فأَذهَلُ

وأستفُّ تُربَ الأرضِ كيلا يَرى لـه
عليّ من الطَّولِ امرؤ مُتطوّلُ

ولولا اجتناب الذّامِ لم يُلفَ مشربٌ
يُعاش بـه إلاّ لـديّ ومأكلُ

ولكنَّ نفساً مُـرّة لا تقيم بي
على الذّامِ إلاّ ريثما أتحوّلُ

وأطوي على الخُمصِ الحوايا كما انطوت
خيوطةُ ماريٍّ تُغارُ وتُفتَلُ

وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا
أزلُّ تَهاداه التنائفُ أطحلُ

وأُعْدِمُ أحياناً وأغنى وإنما
ينالُ الغنى ذو البُعدةِ المتبذِّلُ

فلا جزِعٌ من خُلّةٍ متكشِّفٌ
ولا مَرِحٌ تحت الغنى أتخيَّلُ

ولا تزدهي الأجهالُ حِلمي ولا أُرى
سؤولاً بأعقابِ الأحاديثِ أُنملُ

. . . .
. . . .

ولا جُبّأٍ أكهى مُرِبٌّ بعِرسِهِ
يطالِعُها في شأنِه كيفَ يفعلُ

ولا خـــــالفٍ داريَّــــةٍ متغـــــزِّلٍ
يــــروحُ ويغــــدو داهنــــاً يتكحّلُ*

ويصف إحدى غاراته، فيرسم لنفسه في قوتها وشدة بأسها صورة خارقة تلحقه بالعالم غير المرئي ـ عالم الجن ـ، ويبدع في تصوير ليلة تلك الغارة، فهي ليلة نحس نكداء، بردها قارسٌ زمهريرٌ لا يُطاق، فلا يجد المرء أمامه مهرباً من الموت برداً سوى أن يحرق قوسه وسهامه ليتدفأ بها، «وإذا اصطلى الأعرابي بقوسه وسهامه لشدة البرد فليس وراء ذلك في الشدّة شيء»(٤٩)، كما يبدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الذين أغار على ديارهم، فقد أذهلتهم الغارة، وطارت بألبابهم فكلّ منهم يسأل الآخر: ما الذي حدث؟ وكلّهم يقصّ قصة هذه الغارة، وقد انبهم عليهم أمرها، فلا يدرون حقيقة هذا الطارق المغير في هذه الليلة التي تحجر الوحوش في مرابضها، فهم يتساءلون: أهو ذئب أم ولد ضبع؟ أم تراه جنيّاً عظيماً؟ أيكون إنساناً؟ ما هكذا يفعل الإنس!! صورة مدهشة تقترن فيها الحركة المادية بالحركة النفسية فتجسدان حالة الذهول والحيرة والاضطراب.

وليلــــةِ نحسٍ يصطلي القـــــوسَ ربُّها
وأنبُلَـــــهُ الـــــلاتي بها يتنبّـلُ
دعســتُ على غَطـشٍ وبَطـشٍ وصحبتـي
سُعـــــارٌ وإرزيــــزٌ ووجـــــرٌ وأَفْكَلُ

* مطال: مماطلة. أضرب عنه: أتركه وأهمله. أذهل: أغفل أو أتناسى عمدا. الطول: الفضل. الذام: العيب. الخمص: الجوع. الحوايا: الأمعاء. خيوطة: جمع خيط والتاء لكثرة الجمع. الماري: الفتال. تغار: تفتل فتلاً محكماً قوياً. أزل: ذئب. التنائف: جمع تنوفة وهي الصحراء. أطحل: لونه أسود مغبر. أعدم: افتقر. البعدة: البعد. المتبذل: الذي لا يصون نفسه. الخلة: اختلال الحال بالفقر. متكشف: ظاهر الفقر. مرح: شديد الفرح. أتخيل: أتكبر. تزدهي: تستخف. الأجهال: جمع جهل. الحلم: الأناة والوقار والتعقل. أنمل: من الإنمال وهو النميمة.
الجبأ: الجبان. أكهى. بليد لا خير فيه. مرب بعرسه: مقيم ملازم لامرأته. الخرق: المدهوش خوفاً. دارية: المقيم في داره أو العطار.

فأيّمتُ نِسوانــاً وأيتمتُ إلــدةً
وَعُــدْتُ كما أبــدأتُ والليل أليَلُ
وأصبح عني بـالغميصـاء جالسـاً
فـريقـان : مسـؤولٌ وآخـرُ يَسأل
فقالـوا : لقـد هَـرّتْ بليلٍ كـلابُنـا
فقلنـا : أذئبٌ عَسّ أم عَسّ فُـرعُلُ
فلـم يَـكُ إلا نبـأةٌ ثُـم هـوّمتْ
فقلنـا : قطـاةٌ ريعَ أم رِيعَ أجـدلُ
فإنْ يَـكُ من جِنٍّ لأبـرحَ طـارقـاً
وإن يَكُ إنسـاً مـاكَهـا الإنسُ تَفعلُ*

ومن اللافت للنظر أن «الشنفرى» إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر، أو يشبهها به، لم يجد مكافئاً لها إلاّ من الحيـوانات الضارية ـ الذئب، ولـد الضبع ـ أو من الأفاعي أو من الجنّ. ولكنـه حين يفخر بسبقـه القطا إلى الماء، وشربها فضلتـه أو بقيته، يشبّـه أصـوات هذه القطـوات التي خلّفها على الماء مسرعـة في بقايـا من الظلمة في الفجـر بركـب مسافـر يحثّ مطايـاه. ألا تدلّ الموازنـة بين الصور على إحسـاس «الشنفرى» بقوّته وتفـوّقه على الآخرين؟ وأين القطاة من الـذئب أو ولد الضبع أو الجنّي في القوة وشدّة البأس؟ ألا نـراه يعتسف الصحراء مـدّرعاً ظـلامها، مـروّعاً أهلهـا، تطير به رجلاه فكأنه يمتطي صهوة الريح العاصفة!!

---

* النحس: ضـد السعد. يصطلي: يتـدفأ. رب القوس: صـاحبها. الأقطع: السهـام. الغطش: الظلمـة. البطش: المطر الخفيـف. السعار: حـر الجوف من البرد والجوع. إرزيـز: رعدة. وجـر: خـوف. أفكل: رعـدة تصيب المرء من البرد أو الخوف. أيمـت نسـوانـاً: قتلت أزواجهن فصرن أيامى. أيتمت إلدة: جعلتهم يتـامى. أبدأت: بدأت. أليل. شديـد الظلمة. الغميصاء: اسم مكان. هـرت: نبحت. عس: طاف في الليل. الفرعل: ولـد الضبع. النبأة: الصوت. ريع: أفزع، والمعنى: لم يوجد من الأصوات إلا نبأة فزال نـوم الكلاب كما يزول نوم القطاة والأجدل بأدنى حركة. أبرح: كرم وعظم.

وتشربُ أسـآري القطـا الكُـدْرُ بعـدمـا
سَرَتْ قَـرَبـاً أحشـاؤهـا تتَصَلصَلُ
كأنَّ وغـاهـا حُجـرتيـهِ وحـولَـه
أَضـاميمُ مـن سَفـرِ القبـائلِ نُـزَّلُ
فعبّت غِشـاشـاً ثم مَـرَّت كأنها
مع الصبحِ رَكْبٌ من أُحـاظـةَ مُجْفِلُ*

إن البشر يتعـاطفون مع الضعيف، وينفـرون من القـوي لأنـه يهدّدهم ـ والقـوة غاشمة كما يعلّمنـا التاريخ ـ. ولكنني ـ على الـرغم مما قلت ـ أشعر بتعـاطفٍ ما مع الشنفـرى، لأنني أظن أن هذه «الـذات» المتضخمـة، والقوة الخارقـة، واللامبـالاة القاسية تخبّىء تحتها جـرحاً إنسانياً عميقاً مفتوح الشفـة. وحياة الشنفرى ترشّح لمثل هذا الظن وتقوّيه، وصدر القصيدة يؤكده وينطق به.

أقيمـوا بني أُمّي صُـدورَ مطيّكـم
فـإني إلى قـومٍ سـواكم لأميـلُ
فقـد حُمّتِ الحاجـاتُ والليـلُ مقمـرٌ
وشُـدّت لِطِيّـاتٍ مطـايـا وأرحُلُ**

أتسمع هذا النداء الذي تخيّره «الشنفرى» لمخاطبة قومه ـ بني أميّ ـ، وما يثيره في النفس من معاني الشفقـة والود والتراحم؟ إنه يؤذنهم بـالرحيل، ويخبرهم أن غفلتهم عنه تـوجب مفارقتهم، فليجـدّوا في أمرهم وأمره، مـا كان أصـدق المتنبي حيث قال مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

إذا تـرحّلتَ عن قـومٍ وقـد قـدروا
ألاّ تُفـارِقَهم فـالـراحلـون هُمُ

* أسآر: جمع سؤر، وهـو بقية الماء. القرب: سير الليل لورود الماء. تتصلصل: تصدر صـوتاً ليبسها من العطش. وغاها: أصواتها. حجرتاه: ناحيتـاه. الأضاميم: القوم، نزّل: نزول. غشاشاً: على عجلة. أحاظة: اسم قبيلة.

** أقام صدر المطية: جدّ في الأمر. حمت الحاجات: حان وقتها. الطيّة: النية ينتويها الإنسان، وقد تكون للمكان.

ويخبر «الشنفرى» قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم، ويدعوهم إلى التنبّه من رقادهم، فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد، فإن الليل مقمر مضيء، وإن المطايا حاضرة معدّة للتحول والرحيل. ولا يخفى ما في هذين البيتين من كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل.

ما حقيقة هذا الليل المقمر؟ لعلنا نتذكر الآن معاً نجم «سهيل» في قصيدة «المتلمّس» السينيّة التي أسلفت القول فيها. ولعلنا نذكر ما قلته عن رمزية الكواكب والنجوم في هذا الشعر، وأحب أن أمضي في هذه السبيل، فأرى في هذا «الليل المقمر» طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام، الظلام الذي يكتنف علاقة الشاعر بقومه ويخيّم عليها، وضوء الهداية والرشاد ــ لنقل ضوء العقل ـ الذي يشق هذه الظلمة الداجية ويبدّد بعضها، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها **«فقد حُمت الحاجات والليل مقمر»**، وما على الشاعر إلا أن يستضيء بهذا النور، ويدعو قومه إلى الاستضاءة به كيلا يبقى لهم عذر. ولكن دعوته تضيع في فجاج الليل كما يضيع الصوت في الصحراء، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به، فلا يجد أمامه إلا التحوّل والرحيل عنهم مستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل، أو بنور العقل في أرجاء هذه الأرض التي سيكرر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة:

وفي الأرض منأى للكـريـمِ عن الأذى
وفيهـا لِمَنْ خـافَ القِلى مُتعَـزّلُ
لَعَمْرُكَ مـا بـالأرضِ ضيـقٌ على امـرئٍ
سَرَى راغبـاً أو راهبـاً وَهْـوَ يَعْقِلُ*

لقد اتضح الموقف، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل، فبدا له أن الأرض واسعة، وأن على «الكريم» ــ والكرم كالمروءة والفتوة رمز لكل الخصال والشمائل الرفيعة كما نعرف من هذا الشعر ـ أن يبتعد عن الأذى، وأن يفرّ من البغضاء. ولعل هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقين، فتحوُّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى وهذه البغضاء. وها هو ذا يفارق قومه، ويفيء إلى

* منأى: من النأي وهو البعد. القلى: البغض. راهب: خائف.

ذاته يتأملهـا مستخدما لفظاً صريحَ الدلالة على «العـزلة» ـ متعـزّل ـ التي هي شرط جوهـري من شروط التفكير الخصب والإبداع كما ذكـرت سابقـاً. وفي هذه «العـزلة» الخصبـة الخلاّقـة يستطيع أن يتأمل ويفكـر ويقـدر الأمـور والمواقف، ويصل إلى «اليقين». وهـذا مـا حـدث حقـاً، فقد انتهى الشـاعـر في تفكيره إلى هـذه الحقيقـة الإنسانية الخالدة:

لعمـرُكَ مـا في الأرضِ ضيقٌ على امـرىء

سرى راغبـاً أو راهبـاً وَهْـوَ يعقلُ

«العقل» هو المصبـاح الذي يجنّبك الضيق، ويعصمك من الزلل، ومـا دام هذا المصباح متوهجا فـلا خوف عليك وأنت تجوب ظلمة الحياة الداجية تتـداولك الرهبة والرغبـة. وأنا لا أزيـد أمراً البتّـة على ما قـاله الشـاعر، فهو يستخـدم فعل «سرى» للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة. ودلالة هذا الفعل على الليل ليست موضع جدل، فهي لا تكاد تنفك عنه، فالسرى سير عامة الليل، وفي المثل: «عند الصباح يحمد القـوم السرى». والسارية من السحـاب: التي تجيء ليلاً، والساريـة: المطرة بالليل، وسرى عليـه الهم أتاه ليـلاً، وغير ذلك كثير لا يكاد يقع تحت حصر. وإذن فنحن أمام شاعر يتصور الحياة ظلمة عسيراً خوضها بغير ضوء، فإذا كان معك ضوء القمر أو مصبـاح العقل اليقظ أو المتوهج «وهـو يعقل» فـلا ضيق ولا هموم «**مـا في الأرض ضيق على امرىء**».

أرأيت «الليل المقمر» وهو يهدي الشاعر بنـور القمر، وكيف تحوّل هذا القمر بعد العـزلـة والتأمل إلى عقل يقظ يجنّب صـاحبـه الضيق والـزلل، وينأى بـه عن الأذى والبغضاء؟ إنه القمر في ظلمة الليل أو هو العقل في ظلمة الحياة. لا فرق.

نحن الآن أمام شـاعر مطمئن إلى «عقله» اليقـظ، ومستيقن به. وقد هـداه هذا العقل إلى البعـد عن أذى قـومه وبغضهم، ومفـارقتهم دون تلبث أو انتظـار، فكأن صوت «المتلمس» المتمرد على «عمرو بن هند» يهتف به:

ولـن يُقيمَ على خَسـفٍ يُسـامُ بـه

إلا الأذلانِ عِيرُ الأهـلِ والـوتـد*

* الخسف: الظلم. يُسام به: يفرض عليه. العير: الحمار.

ولكن إلى أين يرحل الشنفرى؟ ومن هؤلاء القوم الذين ذكر ميله إليهم في مطلع القصيدة؟ يلتفت «الشنفرى» إلى قومه وقد أيس منهم، ويبلغهم رسالة مقتضبة هذا نصها:

ولي دونكم أهلــونَ : سيـــد عملَّسٌ
وأرقـطُ زُهــولٌ وعَــرفــاءُ جَيْأَلُ

هـمُ الأهلُ، لا مستــودعُ السرّ ذائعٌ
لــديهم، ولا الجاني بما جــرّ يخذَلُ

وكـلٌّ أبيٌّ بـــاسـلٌ غيرِ أنني
إذا عَــرَضتْ أولى الطــرائدِ أبسلُ*

أرأيتَ من هم أهل الشاعر الجدد؟ أعرفت أولئك القوم الذين صرح بميله إليهم في مطلع قصيدته؟ إنهم: الذئاب، والنمور، والضباع، فتأمل!! صدق «عمرو بن الأهتم» حين قال:

لَعَمْـرُكَ مــا ضــاقـتْ بـلادٌ بأهلهــا
ولكنَّ أخــلاقَ الــرجــالِ تضيقُ

لقد ضـاقت أخلاق الشنفرى، فضاقت بـه ديار بني أمّه. ومن المصـادفات الموفّقة الدالة أن يستخدم الشاعران كلاهما لفظ «الضيق» للتعبير عن رؤيتهما لما هما فيه. وليست القضية قضية تحول شاعر من قوم إلى قوم آخرين، ولكنها قضية أخرى أبعد غوراً وأشد مأساوية، إنها قضية «الانتماء». نحن أمام «ذات» أرهقها «المجتمع الإنساني» بظلمـه وأذاه وبغضـه، فإذا هي تخلع «انتماءهـا» إلى هـذا المجتمع، وتؤسس «انتماء جديـداً» لها إلى «المجتمع الحيواني»!! إنها «تغترب» عن عالم الإنسان، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاسٍ جريح. ولعل هـذا هو السبب الـذي جعل «الشنفرى» يشبه نفسـه بالحيـوانات الضارية وبـالجن كما لاحظنا من قبل. ولعله أيضاً سبب هـذا النداء «بني أمي»

---

* دون: هنـا بمعنى غير. السيـد: الـذئب. العملس: القـوي السريع. الأرقط الـزهلـول: النمر الأملس. عرفاء: كثيرة شعر الرقبة. جيأل: ضبع. الباسل: الجريء الشجاع.

الذي يجاوز القبيلة إلى بني الإنسان عامة، وها هو ذا يخلع «انتماءه» إلى هؤلاء الأبناء جميعاً، ويلتحق بأشباهه من ذئاب الصحراء ووحوشها الضارية. فهل نستغرب بعد هذا كله تلك القوة الخارقة التي ادعاها فألحقته بالذئب وولد الضبع والحية، ثم جاوزتها إلى «الجن» في غزوته «ليلة النحس»؟ وكيف يعيش في هذا المجتمع الجديد إذا لم يكن وحشاً ضارياً كأبناء هذا المجتمع جميعاً؟ ويوضح «الشنفرى» أسباب انتمائه الجديد دون التواء أو غموض. إنها ثلاثة أسباب هي: صون هذه الحيوانات للسر «**لا مستودع السر ذائع لديهم**»، وتضافرها وتعاونها فيما بينها، فهي تنصر المذنب الجاني من أبنائها ولا تخذله بسبب ما ارتكب من الجرائر «**ولا الجاني بما جر يخذل**»، وبسالتها وإباؤها وعزتها الشماء «**وكلٌّ أبيٌّ باسلٌ**». وهي لهذه الأسباب أهله وقومه. ويحاذر الشاعر أن يختلط هؤلاء الأهل بغيرهم فيقول «**هم الأهل**»، وتعريف خبر المبتدأ ههنا يفيد «الحصر». قال البغدادي في خزانته «وقوله: هم الأهل إلخ، أي ما ذكرته من الوحوش هم الأهل لا غيرهم وبيّن وجه انحصار الأهلية فيهم دون من عداهم من الإنس بقوله: لا مستودع السر. . . . . . إلى آخره». (٥٠) لقد كان «الشنفرى» يفتقد هذه القيم في مجتمعه الإنساني، فراح يبحث عنها، وحين وجدها في «المجتمع الحيواني» لاذ به واحتمى وأعلن انتماءه إليه، وتشبّه بكائناته فبدت ملحميّة «الذات»، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم غيبي خارق هو عالم الجن، وقطع كل صلة تصلها بالمجتمع الإنساني.

فإذا رددنا النظر في هذه الأبيات كرّة أخرى وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي. فقد سما الشاعر بلغته سموّاً رفيعاً يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق، وتصوره الباهر لإنسانية هذه الحيوانات. وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصور الشاعر وأحاسيسه بما برز فيها من انحراف أسلوبي يخطف البصر. تأمّل كيف عبّر عن هذه الحيوانات غير العاقلة: **قوم سواكم - ولي دونكم أهلون - هم الأهل - مستودع السر ذائع لديهم/ ولا الجاني بما جرّ يخذل - وكل أبي باسل**. فهي في تصوره وإحساسه أناس عقلاء أباة بواسل، فيهم

الجاني وفيهم الغيرة، وعندهم مواطن الأسرار. ولذلك فهو يتحدث عن هذه الحيوانات كما لو كانت قوماً من البشر العقلاء حقاً فيأتي بالألفاظ الدالة على البشر، ويردفها بضمير جمع المذكر السالم.

هل عرفنا الآن ما هذه المرارة التي كان يمضغها الشاعر على مضض؟ إنها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، واستكباره عليه وجبروته. ونحن لا نوافق الشنفرى على ما كان يفعل، إن كان يفعل ما يقول حقاً، ولا نقرّه عليه، بل نحن نرفضه لأننا نرفض الظلم. ولكنني أحس أن هذه الشخصية المتوحشة الهائمة في الفيافي شخصية مفعمة بالإنسانية، جرحها المجتمع جرحاً غائراً في القلب، فانطوت عليه تلعق دماءه المرّة كالعلقم. إنها ذات مغتربة جريح فيها من الضعف الإنساني النبيل ما لا أملك أن أغمض قلبي عنه.

هوامش

(١) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. ص: ١٢٣ . دار العودة ـ بيروت ط٢، ١٩٧٩م.
(٢) عبدالمنعم تليمة: أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة).
(٣) غيروغي غـاتشيف: الوعي والفن. ص: ١٩٣ . سلسلـة عالم المعـرفة. ١٩٩٠ م، ت: نيّـوف نوفل، مراجعة: سعد مصلوح.
(٤) البغدادي: خـزانة الأدب: ٦/ ٣٤٥، تحقيق عبدالسلام هـارون، نشر مكتبة الخانجي بالقـاهرة ١٩٨٦م.
(٥) انظر القصة كاملة في الخزانـة: ٦/ ٣٤٥، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة: ١/ ١٧٩، وفي ديوان المتلمس بتحقيق حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية ١٣٨٨/ ١٩٦٨م.
(٦)الديوان: ق ص: ٦٩.
(٧) سورة طه: الآيتان ٩و١٠ .
(٨) الوعي والفن. ص: ٢٢٥ .
(٩) المرجع السابق. ص: ٦٧ .
(١٠) الشعر والشعراء: ١/ ٣٩٥.
(١١) المنتخب في محاسن أشعار العـرب المنسوب للثعالبي: ٢/ ٢٧٠ . تحقيق عـادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٤م والمفضليات.
(١٢) سورة الجاثية. آية: ٢٤ .
(١٣) شرح أشعار الهذليين ص: ٣.
(١٤) شرح القصـائد السبع الطـوال الجاهليـات لأبي بكر محمـد بن القـاسم الأنبـاري. ص ٣٢٥. تحقيق: عبدالسلام هارون. دار المعارف/ القاهرة ط.ع ١٩٨٠م.
(١٥) الشعر والشعراء ١/ ٢٠٦.
(١٦) الأصمعيـات ص ١٨١ . تحقيق: أحمد محمد شـاكـر وعبدالسـلام هارون. دار المعـارف بمصر ط٣.
(١٧) المفضليات ق: ٤٣ ص: ٢٠٩ .
(١٨) الديـوان ق: ٤ص ٦٤ و ٦٥ . تحقيق محمد أبو الفضـل إبراهيم. دار المعارف/ القـاهرة ط٣. د.ت.
(١٩) المنتخب في محاسن أشعار العرب ق: ٣ ص: ١٧ . والمفضليات ص: ٣٩٦ .
(٢٠) مصطفى نـاصف: صـوت الشـاعـر القـديم. ص: ٩٥، الهيئـة المصريـة العـامـة للكتـاب ١٩٩٢م.
(٢١) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية.
(٢٢) انظر: المرجع السابق ـ الباب الثاني.
(٢٣) الطرائف الأدبية. ص: ١١، تصحيـح وتخريج: عبدالعزيز الميمني. المكتبـة الأزهرية للتراث بمصر. د. ت.

(٢٤) الخزانة : ٤/ ٢٨٩_٢٩٣ .
(٢٥) سورة يوسف . آية : ٣٦ .
(٢٦) سورة يوسف . آية : ٤١ .
(٢٧) الخزانة : ١١/ ٢٩١ .
(٢٨) الأنعام : آية : ٣٢ .
(٢٩) العنكبوت . آية : ٦٤ .
(٣٠) الحديد . آية : ٢٠ .
(٣١) الزخرف . آية : ٨٣ .
(٣٢) الطور. آية : ١٢ ، وانظر المعارج آية : ٤٢ ، الأنبياء : ٢ ، الأعراف : ٩٨ .
(٣٣) الخزانة : ١١/ ٢٨٩ .
(٣٤) في بيت له :

أقسمتُ بالقوة المعتزِّ جانِبُها ولستُ أعظمَ منها واجداً قسما

(٣٥) الديوان ق : ١ ص٨ وما بعدها .
(٣٦) المفضليات . ق : ٣٠ ص ١٠٠ .
(٣٧) الديوان : ص : ٦ . تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي . معهد المخطوطات العربية ـ مصر ١٣٨٥ ـ ١٩٦٥م .
(٣٨) الديوان . ص : ٢٥٦ ، وانظر ص : ٢٦٧ .
(٣٩) ديوان بني بكر في الجاهلية . ق : ١١٩ ص ٥١١ . جمع وشرح : د . عبدالعزيز نبوي . دار الزهراء بالقاهرة ١٤١٠ هـ ـ ١٩٨٩م .
(٤٠) الديوان . ق : ١١ ص : ٩٧ .
(٤١) المفضليات : ق : ٨ ص : ٤٦ .
(٤٢) الديوان : المعلقة . ص : ١٨ .
(٤٣) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٧ . دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض . ط١ ، ١٤٠٢ ـ ١٩٨٢م .
(٤٤) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٦ .
(٤٥) المرجع السابق . ص : ٥٨ .
(٤٦) الخزانة : ٩/ ٤٢٤ .
(٤٧) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(٤٨) الخزانة : ٩/ ٥٥٤ وما بعدها .
(٤٩) الخزانة : ١٠/ ٣٩ .
(٥٠) الخزانة : ٣/ ٣٤٢ .



الفصل الثاني

رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

«وتقول لنفسك : سوف أرحل
إلى بلادٍ، إلى بحارٍ أخرى
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه .
لن تجد أرضا جديدة ، ولا بحارا أخرى
فالمدينة ستتبعك
وستطوّف في الطرقات ذاتها
وتهرم في الأحياء نفسها
وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت
الموت قفص .
ولا أمكنة أخرى هناك ،
بل هذه دائما ميناؤك الأرضي .
ولا سفن هناك تُجليك عن نفسك! آه ألا ترى
أنك يوم دمّرت حياتك في هذا المكان
فقد دمرت حياتك في كل مكان على وجه الأرض؟»

(رباعيات الإسكندرية : قسطنطين كفافي)

كان الرحيل هاجسا لا يقرّ ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي . فهو راحل أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت ، أو متأمل من يرحل وما يرحل : الظعائن، العمر، القبائل، الأهل والرفاق، الحياة نفسها . فكأنما كان «تأبط شرا» يصور روح العصر الشاعرة حين قال :

تقـــول سليمـى: لـــو أقمـت لسرّتنـــا
ولم تـــــدر أنّي للمقــــام أطـــــوّف

وكان «امرؤ القيس» يصور عبث هذا الطواف وخيبته:

وقــــد طـــــوّفت في الآفـــــاق حتـى
رضيت مـن الغنيمـــــة بـــــالإيـــاب

إنها رحلة اكتشاف الكون أو العـالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقـة وتذوق ثمرها المرّ الجميل. لم تنطفىء شعلـة الشوق إلى المعـرفة في النفس الإنسـانية يومـا، ولكن اكتساب المعـرفة شـاق وعسير كهذا الـرحيل أو الطـواف الذي يحدثنـا عنه الشـاعر الجاهلي. وقدكان البحث عن المعرفة همّ الإنسان منذ قديم الدهر، وظل قلق السؤال يؤرقه على امتـداد الزمن، فقد أفنى «جلجامش» جلّ عمـره يبحث عن سر الخلود، وسر الحياة والموت، ويجوب الآفـاق لمعرفة هـذه الأسرار على نحو ما تصـوره الملحمة المعروفة باسمـه، وهي من أقدم الملاحم التي وصلت إلينا[1]. وإنها أسوق لك هذا الكـلام كي لا تحصبني بما تـراكـم في الكتب المدرسيـة التي تصـور هـؤلاء الجاهليين بسطـاء سذجـا لا يكاد تفكيرهمّ يجاوز ظـلال رواحلهـمّ وسيوفهـمّ، ولا يكـاد همّهم يتعدّى مساقط الغيث ومنابت الكلأ إلا في النادر القليل الذي لا يعتدّ به، ولا يقاس عليـه، فكأن الله تعـالى خصّهم وحـدهم بهذا الاطمئنان العقلي الكـاذب، أو بهذا الخمول العقلي دون سائر خلقه.

كـان الـرحيل هاجسـا في وجـدان الشـاعر الجاهلي كما هـو في نص «كفـافي» السابق، ولكن هل دمر هذا الشاعر «ذاته» فغدت خرابا لا يصلحه تحوّل ولارحيل كما في ذلك النص أيضـا؟ لم تكن «الذات» الجاهليـة مدمـرة، ولكنها كانـت قلقة مأزومة ـ كما بدت لنـا في الفصل السابق ـ يؤرقها الغموض حينـا، ويرهقها الوعي حينا، وقـد تضيق بوعيهـا فتغترب اغترابا جـريحا حينا ثالثـا. ولكنها ـــ في أحوالها جميعا ـ عاشقـة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها. وهي ـــ في أحوالها كلها ـ كثيرة الالتفات إلى الآخـر، تتأمل نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنهـا لا تكفّ عن تأملها في مرايا الآخرين. وإذا كانت هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم، وفي إخفاقهـا وعجزهـا عن الخروج من المأساة والتحـرر منها على الرغـم من بحثها

الدائب عن المخـرج أو الحل، فإنها بهذا البحث الدؤوب ومـا يرافقـه من الإخفاق تؤكد إنسانيتها الحقـة، وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشـواقه القصّية من طـرف وضعفه وقدرته المحـدودة المتناهية من طرف آخر. بعبارة أخرى: إنها ذات كـاملة الأهلية لتأمل نفسها، وتأمل العالم والمجتمع من حولها.

مشكلة الانتماء أو الهوية

هـذا «عمرو بن الأهتم» صـاحب «الحُلل المنشّـرة» -على حد تسميـة القدمـاء لشعره- يـوصي ابنه وقـد همّ به بعض الظن بأمـره أو كاد، فيبـدأ قصيدتـه بحديث الظعن، ثم ينعطف به انعطافا رمزيا واضحا إلى وصاته لابنه:

أجِـــدَّك لا تُلِمُّ ولا تَــزورُ
وقـد بـانَتْ بِـرُهنِكُـمُ الخدورُ

كـأنَّ على الجمالِ نِعـاجَ قـوٍّ
كـوانسَ حُسَّراً عنهـا الستـورُ

وأبكـارا نـواعـمَ ألحقتني
بهنَّ جُـلالـةٌ أُجُـدٌ عَسيرُ

فلمّا أن تسـايـرنـا قليـلا
أَذِنَّ إلى الحديث فهـنّ صُـوْرُ

لقـد أوصيتُ رِبعـيّ بن عمـرٍو:
إذا حَـزَبَتْ عشيرَتَـكَ الأمـورُ

بأن لا تُفْسِـدَنْ مـا قـد سعينـا
وحفـظ السُّـورة العُليـا كبيرُ

وإن المجـد أوّلُـهُ وُعـورٌ
ومصـدرُ غِبِّـه كَـرَمٌ وخِيْرُ

وإنَّ مـن الصـديقِ عليـكَ ضِغنـا
بـدا لي إنني رجـلٌ بَصيرُ

بـأدواءِ الــــرّجـــــال إذا التقينـــــا
ومــــا تُخفي مـن الحَسَكِ الصــــدورُ

فإن رفعـــوا الأعنّـــة فـــــارفَعَنْهـــا
إلى العُليـــا، وأنتَ بها جَـــديـــرُ

وإن جَهَـــــدوا عليك فـــلا تَهَبْهُمْ
وجــــاهِــــدْهــمّ إذا حَمِيَ القتيرُ

فإن قَصَـــدوا لِمُرِّ الحقِ فــاقصِـــدْ
وإن جاروا فجُـرْ حتى يَصيروا (٢)*

لم يجاوز القدماء الحق حين سموا شعـر هذا الشاعر «الحلل المنشّرة». هي حُلل سَداهـا روعة الفن ولحمتها وضوح الـرؤية. لقد أشفق «عمرو» ــ بتعبيره في قصيدة أخرى ـ على مجد قومه:

ذريـنـي فـإنَّ البخـلَ يــــــا أمَّ هيثـمٍ
لصـــالحِ أخــلاق الـرجـــال سَروقُ

ذريـنـي وحطّـي في هـــــوايَ فـإننـي
على الحَسَبِ الــزاكي الــرفيعِ شفيقُ

ولكن إشفاقه هذه المرة يكاد ينقلب إلى جزع، فهو يخشى أن يفسد ابنه هذا المجد البـاذخ «بأن لا تفسدن مـا قــد سعينـا». ولذلك بـدأ قصيـدتـه بحديث الظعـائن -والظعائن، كما قلت في هذا الكتاب وغيره، صـالحة لحمل دلالات رمزية خصبة- فإذا هو يرمز بهذه الظعائن لمجـد آبائه وأجداده الذي لا يخفى «كوانـس حسرّاً عنها الستور»، وهذا «انحراف» بارز، فلست أعرف في شعرنا القديم ظعائن شاعر واحد

---

* أجدّك أجـدّا منك، أحقا. الرهن: القلـوب. الخدور: ما جُللت به الهوادج، ج خـدر: وهو الستر الـذي يواري من وراءه. النعـاج: بقـر الوحش. قـو: مـوضع. كوانس: داخـلات في كنسهن. حسرّا عنها الستور: مكشوفة عنها. الجلالـة: الناقة الجليلة الخلق. الأجد: الموثقة. العسير: التي لم ترض. أذن: سمعن. صور: موائل. ربعـي: ابن الشاعر. حزبت: دهمت. السـورة: ههنـا المجـد. غِبّـه: عـاقبتـه. الخير: الكـرم. الضغن: الحقـد. الحسك: الحقـد والعـداوة. رفعـوا الأعنـة: كنايـة عن الحرب ههنـا. القتير: رؤوس مسـامير الـدروع. حتى يصيروا: حتى يعطفوا إلى الحق ويرجعوا إليه.

حُسرت عنهـا الستـور، فـانكشف جمالها لكـل عين، إلا هـذه الظعـائن. لقـد درج الشعراء على تصويـر هذه الستور ملقاة على الهوادج تستر من بداخلهـا، فإذا بالغوا قالوا: إن العيـون اللماحة المتوسمة تـرى هذا الجمال من وراء الستور كما فعل زهير في نصه الذي مر بنا

«وفيهـن ملهى للصـــديـق ومنظـــرٌ
أنيقٌ لعينِ النـــاظـــرِ المتـــوسّمِ»

أما «عمـرو بن الأهتم» فقد حسر هـذه الستور عن هؤلاء الفـاتنات ليبرز جمالهن الذي يـرمز لمجد قـومه العـريق الذي يراه ويعـرفه كل ذي بصر ولبّ. وهـو لذلك يلحق بهؤلاء الظـاعنات ــ أو بمجد آبـائه ـ على نـاقته القـوية الصلبـة ـ أو بهمّتـه الصلبة العالية ــ، فيجاذبهن الحديث، ويسايرهن ويسايرنـه دون أن ينكرن من أمره شيئا، بل هن مائلات إليه يرهفن أسماعهن لما يقول:

فلما أن تســـايـــرنـــا قليـــلا
أَذِنَّ إلى الحديـث فهـنَّ صُـــــورُ

وهذا انحـراف آخر في تقـاليد هـذا الموضوع الشعـري، فليس في شعرنـا القديم شاعـر واحد لحق بظعائنـه، فكان بينه وبينهن جميعا مـا نراه بين «عمرو» وظعـائنه. وحقا قد يلحق الشاعر بـالظعائن، وقد ينازع بعضهن الحديث، وينعت جمالهن ثم لا شيء وراء ذلك سوى ما قـد يكون من خلاف بينه وبين هذه الحبيبـة التي ينازعها الحديث. وهذا موقف مختلف جدا عن موقف «عمرو».

ويرمز هـذا الانحراف بوضوح لموقف الشـاعر من أمجاد قومه، فقـد لحق بأفعاله النبيلة الماجدة بأولئك القوم وأمجادهمّ، وأضـاف إلى تلك الأمجاد مجدا جديدا. وهذا هو سر هذا اللحاق بالظاعنات، وسر هذا «التساير»، وسر هذا الإصغاء باهتمام إلى حديثه. وأرجو أن تتأمل بإمعان قول هذا الشاعر:

فلما أن تســـايـــرنـــا قليـــلا
أذنّ إلى الحديـث فهـن صُـــــورُ

لقـــد أوصيـتُ ربعيّ بـن عمـــروٍ
إذا حَـــزَبَتْ عشيرتـك الأمـــورُ

لقد بدأ حديثه إلى هذه الظعائن فملن بأعناقهن إليه ليسمعن حديثه، أو بعبارته التصويرية البديعة «إذن إلى الحديث فهن صور». وهذا يدل على أهمّية الحديث وخطره، ولكننا نفاجأ بأنه يقص على هؤلاء الظاعنات ما كان من وصيته لابنه. فهل بعد هذا شك في أن مضمون هذه الوصية يهمّ هؤلاء الظاعنات؟ فإذا نظرنا في الوصية رأيناها تدور حول أمجاد قومه، وضرورة المحافظة عليها واستتمامها واستكمالها. لقد انجلى الموقف كالشمس في رابعة النهار، فلمّ تصغي الظاعنات كل هذا الإصغاء إلى حديث «المجد» إن لم يكن يربطهن به سبب وثيق، بل إن لم يكنّ رمزا له أو لأصحابه؟ يبدأ الشاعر حديثه إلى هؤلاء الظاعنات، وبالتفات فني بديع، التفات من الغياب إلى الحضور والمخاطبة، يُحضر الشاعر ابنه فإذا هو أمامه وجها لوجه، ويشرع في الحديث إليه محذرا ومنبها وموصيا على مسمع من الظاعنات، فكأنه يُشهدُ عليه روح أجداده حين يأتمنه على كنز المجد. أعرف أن هذا يقتضي مشقة وعسرا، ولكن من قال: إن شعرنا القديم يمكن فهمّه وتفسيره بلا مشقة ولا عسر؟ فإذا نظرنا بعد هذا كله في وصاة الشاعر لابنه فتنتنا هذه الصياغة الفنية الرفيعة، فأول المجد وعور، وفي قلوب الرجال أدواء، وفي صدورها حسك البغض والعداوة، والحق مر، وهو بصير، وفساد المجد أمر تجزع له النفوس، وأمور كثيرة أخرى. وأدهشتنا رؤية الشاعر الثاقبة لحقائق الحياة، وحقيقة الرجال، وحقيقة القوة. فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة «الانتماء» أو «الهوية»، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ، وهي التي تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق، فإذا لم نصنها فقد أفسدنا كل شيء! إن التفريط بـ «الهوية» ليس إفسادا للماضي وحده، ولكنه هدم وتدمير للحاضر والمستقبل أيضا. وإن صيانتها من كل فساد أمر جليل الشأن:

لقد أوصيت ربعي بن عمرو … إذا حزبت عشيرتك الأمور

بأن لا تفسدن ما قد سعينا … وحفظ السورة العليا كبير

ولا تثريب على الشاعر ولا حرج في أن تكون هويته هوية قبلية، وفي أن ينتمي إلى مجد هذه القبيلة، فهو ابن مجتمع محدد مشروط بشروط تاريخية محددة، إنه

ابن ذلك المجتمع الجاهلي الذي كانت الحقيقة القبلية فيه تعلو على كل حقيقة سواها. وهو يدرك أن طريق المجد وعر شديد الوعورة، ويدرك أنه الطريق الوحيد الذي يمنحنا الشعور بإنسانيتنا، ويجعلنا جديرين بها. وليس هذا المجد إلا امتدادا وتتميا واستكمالا لمجد القبيلة في تصور الشاعر. إنه تعزيز لمفهوم «الهوية». وجهاد شاق لتقوية «الانتماء» وتأكيده. ويعلم «عمرو بن الأهتم» علما هو اليقين عينه أن الحديث عن القبيلة ومجدها ـ أو عن الانتماء والهوية ـ لا جدوى منه ولا نفع فيه إذا لم يكن مقرونا بحقيقة ضخمة من حقائق الحياةالكبرى، حقيقة كونية، هي «القوة». إنها شرط هذا الانتماء وحاميه من الفساد والسطحية والتلاشي، وهي التي تعمقه وتعزّزه. وكل انتماء غير مقترن بها هو انتماء هش لا يقوى على الصمود في مجتمع تعصف به الخلافات والحروب. ولهذا كله وقف هذا الشاعر على مفهوم «القوة» وأطال الوقوف، فدعا ابنه إلى الاستبسال في حرب أعدائه، وإلى خلع رداء الخوف والتردد، وإلى الجور إذا جاروا حتى يعطفوا إلى مرارة الحق، ويقرّوا له بحقيقته. وخرج من هذا إلى استعراض ضروب من قوته زاعما أنه يتأسى بالآباء والأجداد، فكأنه يضرب له المثل ويسوق أمامه الشاهد ليقفوه ويأتمّ به.

فهل تراني بعد هذا كله مسرفا إذا زعمت أن قضايا الوجود الكبرى كانت تؤرق الشاعر القديم، وأنه كان يعبر بشعره عن موقفه منها ورؤيته لها؟

***

مشكلة الموت

ولم تكن مشكلة «الانتماء أو الهوية» إلا واحدة من مشكلات كبرى كثيرة كانت تؤرق ضمير الشاعر القديم وعقله، وتقضّ مضجعه كمشكلة الموت والفناء، ومشكلة الخلود، ومشكلة المبدأ، ومشكلة الحياة نفسها ونواميسها الخالدة. وقد تلتبس بعض هذه المشكلات بمفهوم الدهر أو مشكلته، ويلتبس بعضها ببعض أحيانا وتتمايز أحيانا أخرى.

وقد تكون مشكلة الموت من أعقد هذه المشكلات وأغمضها على الرغم من رؤية الموتى رؤية العين. فالموت تجربة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنابة، فليس هنالك

مخلوق يمـوت مرتين أو أكثر، أو ينـوب عن مخلوق آخر في مـوته . إنها كتجربـة الميلاد من حيث الذاتية واستحالة التكرار. وهي كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة، فلا أحد يولد أو يمـوت بإرادته . ترى هل هذه ديمقراطية الحياة؟ إنها ـ كما تـرى ـ ديمقراطية محمولـون عليها حملا! وكلتا التجـربتين ـ الموت والميلاد ـ على الرغم من فرديتهـا وذاتيتها تجربة شمـولية كـونية تمر بها المخلـوقات جميعـا لا الناس وحـدهمّ . وتجربـة الموت تجربة متوقعة، ولكنهـا -على توقعها- مفاجئة أو كـالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عـدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحـد يعرف متى يموت أو أين يموت[٣] . والموت تجربـة غامضـة مثيرة، وهي تحتفظ بغمـوضها وإثـارتها احتفاظـا مطلقـا، فليس ثمة مخلـوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه . وبسبب هـذا الغموض وهـذه الإثارة ينطلق الخيـال في فضاء الـرؤى والتصورات، وتبزغ فكرة «الخلود».

لقد أفسـد الموت الحياة كما يقـول أحد شعرائنـا القدماء، فـوقف أمامـه الشعراء حيارى مـذهولين عـاجزين عن تعليلـه أو فهمّ أسراره، وهل في الكـون قضية كبرى لاترقد فيها الأسرار؟!

الموت في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار، وهو ضرورة وحق بل هو أكثر ضرورة من الحياة نفسهـا، فنحن نستطيع أن نتصور كـونا بلا حيـاة، سديما مطلقـا، ولكننا لانستطيع بل نجـزع أن نتصور كونـا معمورا لا مـوت فيه!! ولكن هـذا الموت الذي نشعر بوجوده أبـد الدهر، ونحس أنه أقرب إلينا من حبل الـوريد، متلفّع بالغيب، عصيّ على المعرفة، ترقـد فيه أسرار جليلة . فلا غرابة أن يحار الشـاعر الجاهلي في أمره هـذه الحيرة القـاسيـة التي تنتهي بـه إلى العجـز والاستسـلام. ومن هـذا العجـز والاستسـلام نشأ التـواشج بين مفهوم «الموت» ومفهـوم «الـدهر»، فـالتبس أحـدهمّا بالآخر إلى درجة «التماهي»، وإن ظل مفهـوم الدهر أشمل من مفهوم الموت وأرحب وأعمق. لقد كان الدهر في نظر الشاعر القديم صيادا، وكان الموت سهامه ونباله كما كـانت المصائب والأرزاء بعـض هذه السهـام والنبل. هـذه هي صـورة الدهـر التي تعاورها شعرنا القديم مصرّحا بها أو موحيا بها من وراء وراء في أثناء طوافه حولها على نحو ما نرى في قول «عمرو بن قميئة»:

رمتني بنـــاتُ الـدهـــرِ من حيثُ لا أرى
فكيـف بمَنْ يُـــــرمـى وليسَ بـــــرامِ
فلـــــــو أنها نبلٌ إذاً لاتّقيتُهــــــــا
ولكنني أُرمــى بغيرِ سِهــــــــــام*

أو في قوله:

جَلَّحَ الـــدهـــرُ وانتحى لي وقِـــدمـــاً
كـــــان يُنحي القُـــوى على أمثـــالي
أقصَـــــدَتْني سهـــــامُـــــهُ إذ رمتني
وتـــولّـتْ عنـــه، سليمـى، نبـــالي**

أو في البيت الذي يتنازعه «الممزّق العبدي» و«ابن خذّاق»:

كأنني قـــد رمـــاني الـدهـــرُ عن عُـــرُض
بنـــافـــذاتٍ بـــلا ريشٍ وأفـــواق***

ومن هذا البـاب ما يوصف به الـدهر أحيانا من الخداع والمكـر وسوى ذلك من صفات الصيادين كما في قول «قيس بن الأسلت»:

أقضي بها الحاجـــــــــاتِ إن الفتـى
رهنٌ بـــــذي لـــــونين خَـــدّاع****

وربما كـان هذا الصيـاد حيـوانـا مفترسا، ومعـاني الخديعـة والمخـاتلة والقسـوة ونظائرها بـارزة في هذه الصورة، إنها صورة الدهر أو الحيـوان الصياد المفترس، كقول امرىء القيس:

وأعلـــــــمُ أننــــــي عمّا قليـــــلٍ
سأنشبُ في شبـــا ظفـــرٍ ونـــابِ*****

---

* بنات الدهر: صروفه ونوائبه.
** جلّح عليه الدهر: أتى عليه، حمل عليه. أقصدتني: أصابتني. انتحى لي: اعترض لي.
*** العرض: الجانب. النافذات: السهام. أفواق: ج. فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم.
**** اللونان: الخير والشر
***** الشبا: الحدّ.

وأمثال هذه الصورة كثيرة في هذا الشعر.

وقد ملأ هذا الموت نفوس الشعراء بالجزع، وقذف في قلوبهمّ الرعب، وبدا لبعضهمّ أنه مولع بأكل البشر! يقول أبو ذؤويب الهذلي:

- فإنَّ الرجالَ إلى الحادثات - فاستيقنَّ - أحبُّ الجُزُر

- منايا يُقرِبْن الحتوفَ لأهلها جِهاراً ويستمتعن بالأنَس الجَبْل*

وهو خصم غاشم جبار لا يدفعه دافع ولا يردّه راد، فليس يغني عنه شيء، أي شيء، من مال أو شجاعة أو مجد أو حصون محصنة أو أولاد أو سوى ذلك، ولاتخزي عينه ولا تؤثر فيه التمائم والرقى. إن له منطقه الخاص المفارق لمنطق البشر، وهو منطق غامض مجهول لا يكترث بمنطق الحياة وأبنائها. وما أكثر ما ردّد الشاعر القديم هذا المعنى فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضنّ بها على الموت، ويستكثر عليه أن يذهب بها وبأمجادها كل هذا الذهاب العاتي. «**إن المنايا لا تطيش سهامها**» كما يقول «لبيد بن ربيعة»، أو «**فإذا المنية أقبلت لا تُدفع**» كما يقول أبو ذؤيب، ثم يكمل:

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

ويكرر هذا المعنى، ويدور حوله، ويعلم أن لا شيء ينفع، فليقلّب كفّيه حسرة على مصير هذه الحياة نفسها:

وكلاهمّا قد عاشَ عيشةَ ماجدٍ وجنى العلاءَ لَوَ ان شيئاً ينفعُ

لو...، وماذا تفيد «لو» سوى التوجع والحسرة؟ أليس هو القائل:

ولو أنني استودعتُهُ الشمسَ لارتَقَتْ إليه المنايا عينُها ورسولُها

---

* الأنس الجبل: الناس الكثيرون.

فلينفذ أبو ذؤيب من أقطار الأرض بمن معه إن استطاع أن ينفذ .

ولا يجد «صخر الغيّ» إلا أن يعترف بغلبة الموت، وعدم جدوى التمائم :

لعمـــرُكَ والمنـــايـــا غـــالبـــاتٌ

ومـــــا تُغني التميماتُ الحِمامـــــا

لقـــد أجـــرى لمصرعـــه «تليـــد»،

. . . .

ويقرّ «ساعدة بن جؤيـة» أن امرأ حانت منيته لا يغني عنه ولد أو مال كثير:

ومـــا يغني امـــرأً ولـــدٌ أحمّت

منيّتُـــــهُ ولا مــــــالٌ أثيـلُ*

إنه الموت القادم لا ريب فيه، ولا مهرب منه. يقول «ثعلبة بن عمرو» :

ولـــو كنتُ في غمـــدانَ يحرسُ بـــابَـــهُ

أراجيـلُ أحبـــوشٍ وأســـودُ آلِـفُ

إذن لأتتنـــي حيـــث كنـــت منيّتـــي

يخُبُّ بها هـــادٍ لإثـــريَ قائفُ**

أليس هذا الحيّة الأسود تعويذة أخرى ضد الموت؟ ولكن التعاويذ والرقى والتمائم والمجد وكل ما يخطر بالبال وما لا يخطر لا ينفع شروى نقير.

ومما يضـاعف إحساس الشـاعر بقسوة الموت مفـاجأته وعشـوائيته، فـلا أحد يعـرف متي يمـوت أو في أيـة أرض! ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بـوقت هـذا الطـارق العجلان أو بمن سيخطف في غمضة عين!! يقول «متمّم بن نويرة» :

لابـــدَّ من تَلَـفٍ مقيم فـــانتظـــر

أبأرض قـــومِك أم بـأخـــرى المصرعُ

---

* أحمّت : حانت. وتقدير الكلام : وما يغني أمرأ حانت منيته ولد ولا مال.

** غمـدان : حصن منيع باليمن. أراجيل : رجـال. الأحبوش : الحبش. الأسـود : أراد به الحيّة. آلف . آنس بالمكان مقيم فيه. يخبّ : يسرع. القائف : الذي يقفو الأثر أي يتبعه.

وليأتينّ عليك يـــوم مـــرّة
يُبكى عليك مقنّعــا لا تَسْمَعُ*

ويتصوره «زهير بن أبي سلمى» كناقة عشواء لا تبصر، وقد أفلتت من عقالها، فهي تخبط بأخفافها الأرض على غير هدى، فمن تصبه تمته، ومن تخطئه يُعمّر ويهرم.

رأيت المنـايـا خبـطَ عشـواءَ من تُصِبْ
تُمِتْــه ومَنْ تُخطِىء يُعمّــر فيهـــرَمِ

لكن نجاة من نجا من هذه الناقة نجاة إلى أجل غامض لكنه آت لا ريب فيه، الإنسان يعيش موتا «مرجأ» أو «معلّقا»، فإذا نفد كنز العمر انقاد بحبل المنية إلى حتفه كما يعبر «طرفة بن العبد»، فأية حياة مروّعة هذه التي يحياها البشر؟

أرى العيشَ كنـزا نـاقصـا كـل ليلـةٍ
ومـا تَنْقُصِ الأيـامُ والـدهـرُ يَنْفَـدِ
لعمــرُكَ إن الموتَ مـا أخطأ الفتـى
لكـا لطِّـوَلِ المُرْخى وثِنيـاهُ بـاليــد
متى مـا يشـأْ يـومـا يَقُـدْهُ لحتفِـهِ
ومن كــان في حبل المنيـــةِ يَنْقـدِ**

لم يكن الشاعر الجاهلي - في ظني - يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي «الحياة الإنسانية» نفسها. إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه كلها.. إنه الفقد الشامل، والجزع المقيم، والإحساس بأن الحياة عبث ولهو وباطل وقبض ريح.

ولا أحد يعرف متى تأفل شمس العمر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها. يقول «لبيد» معبراً عن هذا الموت المرجأ القريب، ومصوّراً الإحساس العميق بالفقد فكأنه يجري في عروقه:

---

* التلف: الهلاك. مقنّع: ملفوف بأكفانه.
** وما تنقص الأيام والدهر ينفد: أي إن الشيء الذي تأخذ منه الأيام يتناقص يوما بعد يوم حتى ينفد. الطول: الحبل. ثنياه: طرفاه. الحتف: الموت.

لعمرُكَ ما تدري الضواربُ بالحصى
ولا زاجراتُ الطير ما اللهُ صانعُ
فلا تَبعدَنْ إن المنيّةَ موعدٌ
علينا فدانٍ للطلوعِ وطالعُ

وبين الطالع والداني للطلوع غمضة عين لا أكثر لو تدري . . . وينكر «أبو ذؤيب» كهانة الطرّاق الضاربين بالحصى ، فليس عندهمّ ـ في رأيه ـ من أسرار الموت سر واحد :

يقولون لي : لو كان بالرمل لم يَمُتْ
«نشيبةُ» والطرّاقُ يكذبُ قِيلُها*

لقد أنهك التفكير في الموت عقل الشاعر القديم ، فمضى يبحث عن أسراره في كل صوب ، وقاده هذا البحث الحائر إلى مراجعة بعض تصوراته ومعتقداته مراجعة يتداولها الشك واليقين ، النفي والإثبات . فهاهو ذا «أبو ذؤيب» نفسه يعتقد بأن «الطير» تنذر بالموت ، إنها حيرة العقل القاسية أمام أسرار الموت القصيّة .

يقول أبو ذؤيب في حديثه عن فتيين :

فبينا يمشيان جَرَتْ عُقابٌ
من العِقبان خائتةٌ دَفوفُ
فقال له وقد أوحَتْ إليه :
ألا للّهِ أمُّك ما تَعيفُ
فقالَ له : أرى طيراً ثِقالا
تبشِّرُ بالغنيمةِ أو تخيفُ
فلم يرَ غيرَ عاديةٍ لزاماً
كما يتهدَّمُ الحوضُ اللقيفُ
فراغَ وزوّدوه ذاتَ فرغ
لها نَفَذٌ كما قُدَّ الحشيفُ
فلمّا خرَّ عند الحوضِ طافوا
به وأبانَهُ منهمّ عَريفُ

* الرمل : المكان الحسن الهواء . الطرّاق : الذين يضربون بالحصى ويتكهنون .

فقـــال: أمــا خشيتَ ـــ وللمنــايــا
مصـــارعُ ـــ أن تُخرِّقَـك السيـــوفُ
فقـــــال: لقـــــد خشيـتُ وأنبأتنـي
بـــه العقبـــانُ لـــو أني أعيفُ(٤)*

فنحن نرى «أبا ذؤيب» هنا ـ على غير ما كان عليـه منذ قليل ـ يؤمن بزجر الطير أو «العيـافة»، وبأن هـذه العقـاب قد أنـذرت الفتى بشرّ قـادم، فلم يلبث أن لقي مصرعه على أيـدي بعض السابلة في تلـك الأرض المقفرة. فإذا أردت أن تعجب من «أبي ذؤيب» عجبا فوق عجب فـاعلم أنه قد ساق هذه القصة في معـرض حديثه عن وجده بصاحبته! ألم أقل إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه؟ ثم ما قـولك بهذه الطير الجوارح التي مرّت بنا من قبل، وستمـر أيضا، حاملـة نذر الشر والموت أو آياتهما الظاهرة؟

وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحيـاة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فـوق رأسه قليلا ثم تغيب، فكأن شيئا من أمـره وأمرها لم يكن! وبهجـة الحياة التي يشعر بها الشـاعر بهجة مـروّعة لأنها مسكـونـة بهاجس الفناء القـريب. لا شيء أقسى من أن يحس عـاشق الحيـاة أن العمر آخذ في النفاد، وأن النعيم طيف كرى يخاتلـه فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين. «والدهر يعقب صالحا بفساد» كما يقول «الأسود بن يعفر»:

فـإذا النعيمُ وكـل مـــا يُلهـى بــــه
يـــــومـــــا يصير إلى بِلى ونفـــادِ

فالحيـاة لهو ولعب، إنها تلهية يُلهى بها الإنسان ريثما يدركـه الموت. هل كانت وظيفة هـذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في «المصير الإنسـاني»؟ أيّتما حال،

---

* بينا: بينما. خائتة: منقضة. دفـوف: تمر فويق الأرض. أوحت: أخبرت. تعيف: تزجر، ومعنى البيت: أن تلك العقاب قد أوحت له بشر، فقال لصاحبه: ألا تزجرها فتعرف ما تنبىء به؟
العـادية: القـوم. الحوض اللقيف: الـذي نخـر وضرب الماء أسفله. يقـول: غشيـه هؤلاء القـوم بجمعهم فكأنهم حوض يتقوّض. ذات فـرغ: أراد طعنة. لها نفذ: نفذت من جانبـه الآخر فشقته كما شُق الثوب البالي. الحشيف: الثوب البالي. أبانه: عرفه.

إن الـذين لم يصرفهمّ اللهـو واللعب عن هذا التفكير هـمّ الذين أشقـاهمّ الـوعي، وأضناهمّ التفكير في هذا المصير. يقول «عبيد بن الأبرص»:

وكـلُّ ذي نعمـــةٍ مخلـــوسُهـــا
وكـــلُّ ذي أملٍ مكـــــــــذوبُ

وكـلُّ ذي إبـل مـــــوروثُهـــا
وكـلُّ ذي سَلَـبٍ مسلـــــوبُ

وكـلُّ ذي غيبـــةٍ يـــؤوبُ
وغـــائب الموت لا يـــؤوبُ

أعـــاقـــر مثلُ ذات رحـمٍ
.... *

أترى كيف يكـدّر التفكير في «المصير» صفو الحياة؟ ومـا رأيك في هذه الـلازمة اللغـويـة «وكل ذي» التي تتكـرر متعـاقبة في إيقـاع صـارم فكأنها ضربـات القـدر المتلاحقة التي لا تبقي ولا تذر؟ أليس هذا كله رثاء للحياة الإنسانية، وبكاء ناشجا عليهـا؟ ثم انظـر كيف جاء الموت فحسـم الموقف على المستويين المعنـوي واللغـوي فكانت اللغة تجسيدا حيا للمعنى.

وتأمل هذا الموت، وقد صاح بالناس صائحه، في قول لبيد:

ومـــا النـــاسُ والأهلـــونَ إلا ودائعٌ
ولابـــد يـــومـــا أن تُـــرَدَّ الـــودائعُ

«وحياة المرء ثوب مستعار» كما يقول الأفوه الأودي.

وإن لم تكن هـذه الحياة مـروعـة، يـروّعها الموت، فماذا تكـون إذن؟ الحاضر مروّع، والمستقبل يخفق طـائر الموت الأسود بجناحيه في فضائه، ولـيس للإنسان إلا ما مضى! أية حياة هذه التي لا تمنح الإنسان الأمن والبهجة إلا إذا انقضت؟ يقول «عدي بن زيد»:

* المخلوس: المسلوب. مكذوب: لا ينال شيئا من أمله. ذو سلب: الذي سلب شيئا من غيره.

أعـــاذل مـــا يـــدريكِ أن منيَّتـي
إلى ســاعـةٍ في اليـوم أو في ضحى الغـدِ
ذريـنـي فـإني إنما ليَ مـــــــا مضـى
أمـــاميَ مـن مـــالي إذا خفّ عُـــوَّدي*

أفنستغرب بعد هذا أن يشعر الشاعر القديـم بتفاهة «الوجود الإنساني» وتلاشيه أمام الموت المدمر؟ إن الناس في ضعفهمّ أمامـه ليسوا أكثر من عصافير وذبّان ودود، وإن كانوا فيما بينهمّ كالذئاب كما يقول «امرؤ القيس»:

أرانـــا مُـــوضِعين لأمـــر غيـبٍ
ونُسْحَـــرُ بـــالطعـــام وبـــالشرابِ
عصـــــافيرٌ وذبّـــــان ودود
وأجـــرأُ من مجلّحـــة الـــذئاب**

ويتأمل «الحارث بن حلّزة» الإنسـان وهو يتمتع بما ورث من مـال، فيراه ضعيفا تافها لا يزيد على أن يكون «بعوضا» في ضعفه وتفاهته:

بينـــا الفتى يَسعـى ويُسعى لـــه
تـــاحَ لـــه من أمـــرِه خـــالجُ
يتركُ مـــــا رقَّـحَ مـن عيشِـــــه
يَعيـثُ فيـــه هَمَجٌ هـــامِجُ***

لقد كان الموت الجاهلي فناء مطلقا يدمر ما قبله تدميرا كاملا، وليس يعقبه شيء سوى أن يصير المرء ترابـا تحت كومة من الحجارة. ولذا كان الإحسـاس بالموت مبطنا بـالحسرة والمرارة كما لاحظ «أدونيس» بحق. ولم تختـف من الإحسـاس بـالموت هـذه الحسرة، ولم تفارقـه هذه المرارة إلا بعد ظهور الإسـلام الذي أصّل في النفوس مفهـوما

---

* خفّ عوّدي: كناية عن الموت. العوّد: الناس الذين يعودون المريض للاطمئنان عليه.
** المجلّحة: المصممة على الشيء.
*** الخالج: الموت ـ يخلج الإنسان أي يجذبه إليه فيذهب به. الترقيح: الإصلاح.
يعيث: يفسد. الهمج: البعوض.

جديـدا للموت فغـدا عبورا من الحيـاة الدنيـا إلى الحياة الآخـرة الخالدة، وهـو عبور لايدمر الحياة بل يحملها معه إلى الدار الآخـر، وفي ضوء هذه الحياة الدنيا نفسها يتقرر «المصير». وبهذا أنقـذ الإسـلام النفس من شقـاء التفكير في عبثيـة الحيـاة، ومن إحساسها الفاجع بالفناء المطلق، وداواها من جراح الدهر.

كان الموت الجاهلي إذن مـوتا فاجعـا مدمرا، وكـان الإحساس به مبطنـا بالحسرة والمرارة، وأية فجيعة مُرَّةٍ أقسى من أن يفنى الإنسان فناء مطلقا؟! لقد صور الشعراء هذا الإحساس، وهداهمّ إحساسهمّ إلى صـور يتغلغل فيها الموت، ويمتص عروقها عرقا عرقا. يقول «عدي بن زيد»:

ثم بعـــد الفـــلاح والملـك والإ (م) مَّـــة وارتهُمُ هنـــاك القبـــورُ

ثم أضحـوا كأنهـــم ورقٌ جـــفَّ (م) فألـوَتْ بـه الصَّبـا والـدَّبـورُ*

أرأيت هذا الورق الجاف اليابس الذي تعبث به الرياح من صبا ودبور؟ أهذه هي نهاية حياة طويلة عريضة تملؤها الأمجاد؟ هذه هي حقيقة «المصير الإنساني» القاسية: ورق يابس تافه لا قيمة له تعبث به الريح العابثة!

وقد تعاور الشعراء صورة أخرى لهذا المصير الفاجع هي صورة «الشهاب»، يقول لبيد:

ومـــا المرءُ إلا كـــالشهـــاب وضـــوئِهِ

يحورُ رمـــادا بعـــد إذ هـــو ســـاطِعُ**

وهي صورة «عدي» وقد مسها شيء من التغيير:

ولكن كـــالشهـــاب سنـــاه يخبـــو

وحـــادي الموت عنـــهُ مـــا يُحارُ***

فإذا لم يكـن من الموت مناص، ولا عنـه محيص، فالأجـدر بهؤلاء الشعراء أن يمـوتوا ميتـة الأحرار، ولئن فـاتهمّ طلب الخلود إن شرف الموت لم يفتهمّ. يقـول

---

* الإمّة: غضارة العيش والنعمة.

** يحور: يصير.

*** حادي الموت: سائق الموت. يحار: من الحيرة.

«تأبط شرا» في رثـاء «الشنفرى»، منـوّها بشمائلـه وصبره على الخطوب، وأنـه قد مات موتا نبيلا يجدر به:

وأجملُ مـوتِ المرءِ ــ إذ كـان ميّتـا
ولابـدّ يـومـا ــ مـوتُـهُ وهـو صـابـرُ

ويدعو «بشامة بن الغدير» قومه إلى طعام الموت الوبيل إذا لم يكن لهمّ معدل عنه إلا الخزي والعار:

بأنْ قـومُكـم خُيِّروا خَصلتيـ
ـن كلتـاهمّا جعلـوهـا عُـدُولا
خـزيُ الحيـاة وحـربُ الصـديقِ
وكـلٌّ أراه طعـامـا وبيـلا
فـإن لم يكـن غيرُ إحـداهمّا
فسيروا إلى الموت سيرا جميـلا*

ويفضّل «الحصين بن الحمام المرّي» الموت على العار:

فلستُ بمبتـاع الحيـاة بسُبَّـةٍ
ولا مبتـغٍ مـن رهبـةِ الموت سُلَّما

ويـؤثر «المتلمّس» الموت حـرّا لم يصبه العـار على حياة الظلم، ويـدعو إلى هـذا الموت الجميل:

فـلا تقبَلـنْ ضيما مخافـةَ ميتـةٍ
ومـوتَنْ بها حـرّاً وجلـدُك أملسُ**

ولعل هـذا الحرص على الموت الجميل ــ بتعبير تأبط شرا ــ تعبير عن الاستهـانـة بالموت، ومحاولـة للاستعلاء عليه. إنـه مواجهة مضمرة بين الشـاعر والموت. وليس هذا الظن مسرفـا، ففي شعر هـؤلاء الشعراء مـا يرشّح لـذلك، ويوحي بـه أو يدل

* عدولا: جورا، عدلوا فيها عن الحق. خزي الحياة: عارها. الطعام الوبيل: الطعام غير المستمرأ أو غير المستساغ.
** الضيم: الظلم. جلدك أملس: لم يلحق به عار.

عليه. هاهو ذا «تـأبط شرا» نفسه يفخر بنجاته من الأعداء بخطـة محكمة ذكية، فقد كان يشتار عسلا في جبـل من جبال هذيل، فرصده أعداؤه، وأخـذوا عليه طريقا لم يكن له غيرهـا، فأخذ في صب العسل على الجبل، ثم لصق به، ولم يـزل يزلق حتى بلغ أسفل الجبل سليما آمنـا، ففاتهمّ. وقـد صور مـا كان من أمـره وأمرهمّ، وصـوّر الموت خزيان ينظر إليه حائرا متعجبا من أمره. قال:

همّا خُطّتـا إمـا إسـارٌ ومِنّـةٌ
وإمـا دمٌ والقتلُ بـالحرِّ أجـدرُ
وأخـرى أُصـادي النفسَ عنهـا وإنها
لمورِدُ حـزمٍ إن فعلـتُ ومَصـدرُ
فَـرَشْتُ لها صـدري فـزلَّ عن الصفـا
بـه جـؤجـؤٌ عبـلٌ ومتنٌ مُخَصَّرُ
فخـالَطَ سهلَ الأرضِ لم يَكـدحِ الصفـا
بـه كـدحـةً، والموتُ خـزيـانُ ينظـرُ*

لقد كان يحس -كما نرى- أنه يناجز الموت نفسـه، وهاهو ذا يفخر بانتصاره عليه لا على أعدائه الذين أخذوا عليه الطريق «والموت خزيان ينظر»!

وهذا «أبو ذؤيب الهذلي» يحاول الاستعلاء على الموت، والاستهـانة به، والتجلد عليه، وسيّان بعدئذ قدر على ذلك أم لم يقدر:

أمِـن المنـون وريبهـا تتـوجّـعُ
والـدهـرُ ليسَ بمعتبٍ مَـنْ يجزعُ
أودى بنـيّ وأعقبـوني غُصّـة
بعـدَ الـرّقـاد وعَبرةً لا تُقلـعُ
ولقـد حَـرَصْتُ بـأن أدافعَ عنهـمّ
فـإذا المنيّـةُ أقبلتْ لا تُـدفَـعُ

* الإسار: الأسر. المنّة: أن يمنّوا عليه بإطلاق سراحـه. أخرى: أراد بها خطته التي نفذها. أصادي النفس: أدير الرأي حتى أصل إلى أقومـه. الصفا: الحجارة. الجؤجؤ: الصدر. العبل: الضخم. مخصّر: دقيق.

وتجلّـــــــدي للشـــــــامتين أُريهمُ

أني لـــريبِ الـــدهـــرِ لا أتضعضعُ*

وإذا لم يتـوجع المرء من الموت فمن أي شيء يتـوجع إذن؟ إنها المكـابـرة ومحاولـة الاستهانة بالموت الذي حرص على مدافعته عن بنيه «ولقد حرصت بأن أدافع عنهمُ» فأخفق، ولم يبق أمامه إلا التجلد فلا يقوى الموت على ضعضعته وإنهاكه!! لقد كان «أبو ذؤيب» ينـازل الموت، ولكنها منازلـة لا تخلو من المراوغـة والمخاتلة والـرغبة في الشماتة بالدهر الذي لم يستطع أن ينال منه.

وذهب «عروة بن الورد» مذهبا آخر في مواجهة الموت والفناء، فقد أدرك أنه ميت فانٍ لا محالة، فقرر أن يقاوم الفناء، وأن يخلّـد نفسه بما يقوم به من أعمال تجعله مدار الأحـاديث بين الناس بعـد موتـه. وكشف «عـروة» بذلك عـن مرحلـة متقدمـة من الوعي، وأدرك حقيقة «الوجود الإنساني» المتناهي على هذه الأرض، واستشعر قانون اللحظة العابـرة حين اقتنع بأن خلود الإنسان لا يكون بمـواجهة الموت أو الاستعلاء عليـه بل يكون بـالعمل. الأعمال هي التي تخلد الإنسـان، وهذا هـو الخلود المتـاح للبشر الفانين في هذه الحياة(٥).

أقلّي عليَّ اللـــومَ يـــا بنـــة منـــذرٍ

ونـامي فإن لم تشتهي النـومَ فـاسهـري

ذريني ونفسي أمَّ حســـــــانَ إنّني

بها قبـــل ألا أملـــكَ البيـــعَ مشتري

أحـــاديثَ تبقى والفتى غيرُ خـــالـــدٍ

إذا هـــو أمسى هـــامـــةً تحت صيّرِ

وحقا لم يتأمل «عروة» هـذه القضية تأملا طويلا، ولكنه استشعـرها دون شك بدليل قرنه خلود الأحـاديث بفناء الإنسان، وبدليل آخر هو حياتـه التي كانت تجسيدا لشعوره بهذه القضية. ولو كان قد تأملها طويـلا، وأشاعها في شعره لكان أتى بأمر جليل حقا. ومهما يكن من أمر فقـد أثبت هذا الشـاعر أنه ذو حـدس قوي وبصيرة ثاقبـة، ولو أدرك

* المعتب: المراجع المرضي، أي ليس الدهر بمراجع من جزع منه بما يحب. أودى: هلك.

معاصروه من الشعراء هذه القضية لأيقنوا أنّ شعرهمّ الذي أبدعوه هو الذي سيخلّدهمّ، ولأقصروا بعض الإقصار عما همّ فيه من حديث الموت والفناء.

ونحن نلحظ في شعر «حاتم الطائي» ما لحظناه في شعر «عروة بن الورد»، فهو يرد على الموت بهذا الكرم الفيّاض يشتري به الأحاديث والذكر بعد أن يطويه الموت، وهو كعروة أيضا لا يتلبث عند هذه الفكرة الجليلة، ولكنه يحسها إحساسا عميقا، ويترجمها ترجمة عملية.

- أماويّ إن المال غادٍ ورائحُ
ويبقى من المال الأحاديثُ والذّكْرُ
أماويّ ما يُغني الثراءُ عن الفتى
إذا حشرجَتْ يوما وضاقَ بها الصدرُ
- فاصدق حديثك إن المرء يتبعُهُ
ما كان يبني إذا ما نعشُهُ حُمِلا*

لا ريب في أن حاتما كان يواجه الموت بهذا الكرم، ويراه وسيلة للتغلب على الفناء، فهو يراه بناء لا يقوّضه الدهر، وماذا يغني الثراء عن المرء إذا حضره الموت؟ لاشيء. لكن الكرم يفيده لأنه يخلّد ذكره. ولذا وقف جل حياته وشعره عليه، وصدقت نبوءته فكان مثلا شاردا في الجود تتناقله الأجيال.

ودفع الإحساس بالموت والفناء بعض الشعراء ولاسيما الفرسان إلى اقتحام المخاطر دون حساب للعواقب، فكأنهمّ يريدون بشجاعتهمّ تأكيد ذواتهمّ على نحو متميز قبل أن يدركهمّ الموت. يقول «عامر بن الطفيل»:

يا أسْمَ أختَ بني فزارة إنني
غازٍ وإن المرءَ غيرُ مخلَّدِ

فإذا لم يكن من الموت بدّ فليتّق جراح الحياة بالشجاعة وغزو الأعداء. وهذا هو موقف «الشنفرى» أيضا، فهو يرد على عاذلته ردا جافيا غليظا، ويدعوها أن تدعه

* غاد ورائح: ذاهب وآت. حشرجت: أراد النفس.

وما نصب نفسه له من الغزو والغارة، وينبئها أن الموت قادم لا محالة:

دعيني وقـــولي بَعْـــدُ مـــا شئـتِ إنني
سيُغـــــدى بنعشي مـــــرة فأغيَّـب
خـــــرجنـــــا فلم نعهــــد. . . .

وهـــذا منطـق وضرب من التفكير مختلف عن منطـق «عـــروة» و«حـــاتم» وعن تفكيرهمّا. إنـه منطق يولّي وجهـه صـوب الحياة لا صـوب الموت. بعبارة أخـرى: إن تفكير «عروة وحاتم» يحسب حساب الحياة ومجد الذات، ولكنه مهتم بفكرة «الخلود» أيضا، ولكن تفكير «عامر بن الطفيل» و«الشنفرى» ينصبّ على «الذات» في لحظتها الراهنة لا غير.

وقد وَلَّـد الشعور بمأساة «المصير الإنسـاني» رغبة جارفة في الـرد على هذا المصير بمبدأ «اللـذة» على اختلاف ضروبها، فالحياة وجـدت لتعاش، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفـرصة قبل أن تفرّ من اليد ليعبّ من لذاذات الحيـاة ما استطـاع. هذا منطق ثـالث يقترب بعض الاقتراب من منطق «عـامـر والشنفـرى»، ولكنـه يختلف عنـه، ويتميز تميزا لا تخطئـه العين. نحن أمام تفكير «وجودي» لا يكاد يشـوبه شوب على تفـاوت بين الشعراء فيـه. إنهمّ قلقون على الحيـاة ومحكـومون بها في آن، يحسـون أنها قصيرة، ويعلمون أن مصيرها فاجع. فليكن ردهـمّ على هذا المصير بأن يجعلوا الحياة عامـرة بالإحسـاس النضر بها، وليس يكون هـذا بمعزل عـن فكرة «الجسـد». ويعد «طرفة بن العبد» أبرز ممثل لهذا الاتجاه. يقول:

ألا أيّهذا الـــلائمي أشهـــدَ الـــوغى
وأن أحضر اللـــذّاتِ هل أنتَ مُخلـــدي
فـــإن كنـــتَ لا تسطيـــعُ دفـــعَ منيّتـــي
فـــدعني أبـــادرْهـــا بما ملكتْ يـــدي
فلـــولا ثـــلاثٌ هن من عيشـــة الفتى
وجَـــدِّك لم أحفـلْ متى قـــام عُـــوَّدي
فمنهـنّ سبقُ العـــــاذلات بشربـــةٍ
كميتٍ متى مـــا تُعـلَ بـــالماءِ تُـــزبـــدِ

وكَرّي إذا نادى المضافُ محنَّباً
كسِيدِ الغضا نبَّهتَه المتورِّدِ
وتقصيرُ يومِ الدّجنِ والدَّجنُ معجبٌ
ببهكنةٍ تحتَ الطِّرافِ المعمَّدِ
كريمٌ يروّي نفسَهُ في حياتِهِ
ستعلمُ إن متنا غداً أيُّنا الصدّي
أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ
كقبرِ غويٍّ في البطالةِ مفسدِ
أرى العيشَ كنزا ناقصاً كلَّ ليلةٍ
وما تَنْقُصِ الأيامُ والدهرُ يَنْفَدِ*

إن «طرفة» يدرك إدراكا عميقا هشاشة الوجود الإنساني، وقصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يرصد الناس في غدوّهم ورواحهم، وأن الفناء هو المصير الذي لا مصير سواه. ولهذا كله ينفض من على وجهه وثيابه غبار اللوم، ويجري طلقا في مضمار «اللذة» لا يكاد يقفوه البصر. إنه يواجه مأساة «المصير الإنساني» بهذه «اللذة» في عبارة صريحة قاطعة كحد السيف «وأن أحضر اللـذّات». وهو لا يهتم بالموت، ولا يعيره التفاتا لولا هذه «اللذة». إنه مشغول بالحياة قلق عليها يريد أن يعبّ منها عبّا لعله يرتوي قبل أن يموت. وتظهر قيمة «الجسد» في هذه اللذات ظهورا باهرا، فهو مدارها وغايتها، ونضارة الإحساس به وعمقه أبين من كل أمر آخر (شرب الخمرة/ الفروسية/ معافسة النساء). إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقه، فمرور الأيام ينهب كنز العمر نهبا فيتناقص يوما بعد يوم، وهو نافد لا محالة في يوم ما. وهو لذلك يقبل على «اللذة» هذا الإقبال النهمّ

* الوغى: الحرب. قام عوّدي: كناية عن موته. الكميت: الخمرة. الكرّ: العطف. المضاف: المهموم. المحنّب: الفرس. السيد: الذئب. الغضا: شجر. المتورّد: الذي يطلب ورود الماء. نبّهته: هيّجته. يوم الدّجن: يوم ندى ومطر خفيف أو يوم غيم يلبس أقطار السماء، وتقصير اليوم يكون باللهو. البهكنة: الجارية الطيبة الرائحة الخفيفة الروح المليحة الحلوة اللسان. الطراف: الخباء. الصدي: العطشان. النحّام: الكثير السعال عند طلب الحاجة منه. الغوي: التابع هواه ولذّاته. ما تنقص الأيام ينفد: أي أن الشيء الذي تنقصه الأيام يوما بعد يوم سينفد لا محالة.

كله، فكأنه يريد أن يمصّ بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة! ولِمَ لا، وهو يرى الموت رأي العين وقد حَوَّل البخيل والكريـم إلى كومتين من تراب عليهمّا كومتان من الحجـارة؟ هل كان «طـرفة» يحس أن أجلـه قريب؟ لقـد مات هـذا الشاعـر في ريعان الصبا لم يجاوز السـادسة والعشرين فيما يقول الرواة. وقد كـانت ميتته تجسيدا باهرا «لرؤيته الوجودية»، فقد ظل عامل «عمرو بن هند» على البحرين ـ وكان عمرو ابن هند قد أمـر عامله بقتله في خبر طـويل ـ يسقيه الخمرة تلبيـة لرغبته حتى ثمل، ففصد أكحله، وظل ينزف حتى مات(٦). ولم يكن «طرفة» يسوق حديثه إلى إنسان بعينه، بل كان يتوجه به إلى «المجتمع» الذي رمـز له بهذا «اللائم»، فكأنه كان يريد أن يُشيع هذه الأفكار في هذا المجتمع القلق المضطرب.

ويرد «امرؤ القيس» على مأساة «المصير الإنساني» بموقف شبيه بموقف «طرفة»، فيذكر «المتعة» ذكرا صريحا، ويدعو إليهـا دعوة صريحة، ويقرن دعوته بالحديث عن «الفناء» فكأنه يحث الناس حثا على العبّ من «اللذة». يقول:

تَمَتَّعْ مـن الـــدنيـــا فإنـك فـــانِ
من النشَـــوَات والنســـاءِ الحســـانِ
من البيض كـــالآرام والأُدم كـالـــدُّمى
حـــواصنُهـــا والمبرقـــاتِ الـــرواني

ولا يخفى اقتران هذه المتع والنشوات بالجسد كما هي في نص «طرفة». وأنا أعتقد أن شعـور «امـرىء القيس» بضعف الإنسـان وهشـاشتـه وتـلاشيـه ومأسـاة المصير الإنسـاني هو الـذي دفعه إلى أن يحيـا حيـاة الفُرّاغ والمتبطلين، وإلى هـذه المغامـرات العاطفيـة التي لا يمل الحديث عنها وتصويرهـا في أرجاء واسعة من شعره. إنـه يرد على الموت المتربص به «**وأعلم أنني عما قريب/ سأنشب في شبا ظفر وناب**» بحياة عامـرة باللـذة الحسية، فيعتلي صهـوة الشهوة الجموح، ويـوغل في البحث عن ثمار اللذة اليانعة. ولعل هذا يؤكد ما قلنـا عن هذا الشاعر في حديثنا عن قصيدته «**قفـا نبك**»، فقد أسرف في تلك القصيدة في تصوير مطاردته للنساء، ومغامراته معهن، والتنقل بينهن، يدفعـه إلى ذلك إحساسه بتفـاهة الوجـود الإنساني وعرضيتـه ونهايته الفاجعة على نحو ما فصلت في القول من قبل.

لقد كـان «امرؤ القيس» بحق أول شـاعر في تـاريخ الشعر العـربي يرثي الـوجود الإنساني هـذا الرثاء النـاشج الحار الذي رأيناه في قصيـدته المعلقة، ولعلـه كان بحق أيضا سلفا عظيما لأبي العـلاء المعري الذي جاء بعد أكثر من خمسـة قرون، فنقل هذه القضية نقلة جبارة، فخـرج بها من مجال الإحساس والحدس وما يرافقهما من وعي إلى فضاء العقل والفلسفة.

ولنستمع إلى «قيس بن الخطيم» وهو يخالس الموت النظر، ويمضي كالبرق ليقضي حاجات نفسه كلها قبل أن يدركه هذا الموت:

وإنيَ في الحرب العَـــوان مـــوكّـلٌ
بإقـــدام نفسٍ لا أريـــدُ بقـــاءَهـــا
متى يأتِ هـــذا الموت لم تُلفَ حـــاجـةٌ
لنفسي إلا قـــد قضيتُ قضـــاءهـــا

إنه يسابق الموت لا حفاظا على النفس، بل حرصا على أن تقضي هذه النفس كل حاجاتها قبل أن يفترسه هذا الموت الرابض بين عينيه!

ومن الـلافت للنظـر أن الحديث عـن الموت يقترن بـالحديث عن المرأة في سيـاق واحد، فكأن الشعـور بالفناء يوقظ في النفس الـرغبة في المقاومة المتمثلـة في استمرار النسل، وبذلك تكـون المرأة في سياق الموت ـ حبيبة كانت أو غير حبيبـة ـ تعبيرا عن الحنين المضمر إلى الاستمرار والخلود. يقول «قيس بن عيزارة الهذلي»:

وقـــال نســـاء لـــو قُتِلْتَ لســـاءنـــا
ســـواكنَّ ذو الشجـوِ الـــذي أنـا فـــاجعُ
رجـــالٌ ونســـوانٌ بـــأكنـــافِ رايـــةٍ
إلى حُثُـنٍ ثَمَّ العيـــونُ الـــدوامِعُ*

فنحن نـلاحظ أن فكرة «القتل» قـد أيقظت في عقل الشاعـر ذكرى مجموعـة من النساء، بعضهن صـواحبه، وبعضهن بعض أهله. وإذا كـان اقتران الموت بالجنس

* يقول: مالكن تبكين، وإنما يبكي علي نسائي وأهلي. أكنـاف راية: الأماكن المحيطة بهذا الموضع. حثن: موضع.

في كلام هذا الشاعر يلوح ويختفي فإن اقترانهما صريح، أو قل: أغرّ أبلق في قصيدة «عبد يغوث» التي قالها يرثي بها نفسه حيث جهزه آسروه للقتل:

وتضحكُ مني شيخةٌ عبشميةٌ
كأن لم تَرَيْ قبلي أسيرا يمانيا

وظلَّ نساءُ الحيِّ حولِيَ رُكّدا
يراودنَ مني ما تريدُ نسائيا

وقد عَلِمَتْ عِرسي مُليكةُ أنني
أنا الليثُ معدوّا عليّ وعاديا*

ونرى الأمر عينه في بعض مراثي «أبي ذؤيب الهذلي»، يقول:

فإنْ تُمسِ في رمسٍ «برهوة» ثاويا
أنيسُكَ أصداءُ القبورِ تَصيحُ

بذلتَ لهنَّ القولَ إنكَ واجدٌ
لما شئتَ من حلوِ الكلام مليحُ

فأمكنَّهُ ممّا يريدُ وبعضُهمّ
شقيٌّ لدى خَيراتِهنّ نَطيحُ**

ومن عجب أن حديث الحب يقترن بحديث الموت أيضا في هذا الشعر فكأنهمّا يتبادلان المواقع على نحو يذكرنا بقول «آراغون»: «**أوصدي الباب جيدا، أريد أن أبوح لك بسر. الحب أقسى من الموت**». يقول «أبو ذؤيب الهذلي» في إحدى مراثيه:

فإن تَصرِمي حبلي وإن تتبدّلي
خليلا ومنهمّ صالحٌ وسميجُ

---

* عبشمية: نسبة إلى عبد شمس. لم تري: على الالتفات، وروي: لم ترى، وفي هذه الرواية بحث طويل. عرسي: زوجي.

** الرمس: القبر. رهوة: مكان. الأصداء: الهام، ج صدى. نَطيح: كاسف البال لا يصيب خيرا.

فإني صبرتُ النفسَ بعـــدَ ابنِ عنبس
وقـــد لـجَّ من مـــاءِ الشـــؤون لَجوج*

حقا إن في شعـر الهذليين ظاهـرة تستوقف القـارىء، وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى في هـذا الشعر عددا من المراثي مفتتحـة بالغزل كما في قصيـدة أبي ذؤيب هذه. وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحى رمزيا، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا.

ولكن اقتران الحب بالموت في سيـاق واحد يلوح أحيانـا في شعر العشاق المتيمين في هذا العصر كشعر المرقش الأكبر. ولكن هذا الاقتران يغـدو ظاهرة تلفت النظر في الشعر العذري الأموي. يقول المرقش الأكبر:

وإذا مـــا سمعتِ مـن نحــــو أرض
بمحبٍّ قـــد مـــاتَ أو قيلَ كـــادا
فــــــاعلمي غير علـمِ شـكٍ بـأني
ذاكِ وابكـي لمُصْفــــدٍ أن يُفـــادى**

ومن هذا البـاب ما نراه في معلقـة عنترة من مداولتـه بين حديث الحرب والموت، وحديث الحب.

وقد تخيل هؤلاء الشعـراء أنفسهمّ ساعة الموت، فجزعوا لذلك وحـزنوا، وصوروا مايكون من غسلهمّ وترجيل شعـورهمّ وإدراجهمّ في الأكفان وحملهمّ إلى حفرة القبر، وصـوروا هذه الحفـرة التي سماها الأفـوه الأودي «بيت الحق»، وما هـالوا عليهـا من التراب، كما صوروا حزن أهليهمّ وجـزعهمّ فكأنهمّ يرثون الحياة أو الـوجود الإنساني. وقد ظن محققا المفضليات أن الممزّق العبدي أو ابن خذّاق ـ لتنازعهمّا القصيدة ـ «قد انفرد بهذا التصويـر المفصل لهذه الحال بين الشعراء»(٧)، وهو ظن مخلـوج لا يحققه هـذا الشعر فيستقيم، فقـد صـور هـذه الحال الأفوه الأودي، وأبـو ذؤيب الهذلي، وأشار إليها غير واحد من شعراء هذا العصر. يقول الأفوه:

---

* الصرم: القطع. سميج: ليس عنـده خير. ابن عنبس: رجل يـرثيـه. الشـؤون: مجاري الـدمع. لجوج: أراد وقد لج دمع لجوج.
** المصفد: المقيّد. أن يفادى: أراد ألا يفادى، أي لا يجد من يفتديه.

ألا علّـــــــلاني واعلما أنني غَـــــرَرْ
وما خِلتُ يُجديني الشَّفـاق ولا الحذرْ
وما خِلتُ يُجديني أُساتي وقد بدت
مفـاصلُ أوصـالي وقـد شخص البصرْ
وجـاء نسـاء الحي من غير أمـرة
زفيفـا كما زُفَّت إلى العَطَنِ البقـرْ
وجـاؤوا بماءٍ بـارد وبغسلـةٍ
فيـالـك من غُسلٍ سيتبعُـهُ أثـرْ
فنـائحـةٌ تبكي وللنـوح دِرسـةٌ
وأمـرٌ لها يبـدو وأمـرٌ لها يُسرّ
ومنهن من قـد شقّـق الخمشُ وجهَهـا
مسلّبـة قـد مسَّ أحشـاءَهـا العبر
فـرمّـوا لـه أثـوابَـهُ وتفجّعـوا
ورَنّ مُـرِنّـاتٌ وثـارَ بِـهِ النَّـفَـرْ
إلى حفـرةٍ يأوي إليهـا بسعيـه
فـذلك بيتُ الحقِ لا الصـوفُ والشَّعَـرْ
وهـالـوا عليه التُّربَ رطبـا ويـابسـا
ألا كلُّ شيء مـا سـوى ذاك يُجتبرْ(٨)*

ومرة أخرى نجد في هـذه القصيدة اقتران الموت بـالمرأة في سياق واحـد، ولاسيما تلك التي «شقّق الخمش وجهها» أو تلك التي «وأمر لها يبدو وأمر لها يسر».

وقد تخيل هـؤلاء الشعراء الوحـوش الضارية وسبـاع الطير وهي تأكل أجسادهـمّ بعد الموت، أو أجساد من يـرثونهـمّ، وكانت الضبع والنسور تـؤرقهمّ فكأنما همّ يرونها رأي العين. يقول متمم بن نويرة وقد تخيل موته:

* الغرر: التعريض للهلاك. الشفاق: الشفقة. الأُساة: الأطباء. الزفيف: السرعة. العطن: المرعى. الغسلة: نبات الخطمى. رموا: أصلحوا. ثار به النفر: وثبوا عليه واجتمعوا ليحملوه. يجتبر: يقبل الإصلاح.

يــا لَهْفَ مِنْ عَــرفــاءَ ذاتِ فليلـــــــةٍ
جــاءَتْ إليّ علـــى ثـلاث تَخْمَـــــــعُ
ظَلّت تُـــراصِـــدُني وتنظــرُ حوَلهـــا
ويُـريبُهـــا رَمَـــقٌ وأني مُطْمِـــــــعُ
وتظـلُّ تنشِطُنـي وتُلحِـمُ أجريــــــاً
وسطَ العــــريـنِ وليس حـيٌّ يَـــدْفَعُ
لـــو كـــانَ سيفـي بـــاليمينِ ضرْبتُهـــا
عنّي ولم أُوكَـلْ وجنبي الأَضيَـــــــعُ
ذاك الضَّيــاعُ، فـإن حـــززت بمـــديــة
كفي فقـــولي: مُحسِنٌ مـــا يَصْنَعُ (٩)*

هذا رثاء حارّ للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: «ذاك الضيّاع» فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! وانظر إلى هــذا التصوير النفسي الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافد، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه لأنها تحسّ أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنــه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها. وانظر إلى تصويره البديع لنفسه وما فيه من المرارة والضعف والحسرة على ما كــان من أمره، وما فيه من قــوة «التخيّل» أيضاً. ولقد جـزعت لو ان شيئاً ينفع!! ويتخيّل «ســاعدة بن جـؤية» هــذه الضبع، ويصورها تصــويراً نــاطقاً بالحسرة والجزع والاستغاثة (١٠).

ويصوّر «أبو خـراش» الطير وهي مقيمة بالضحى على جسد رجل يـرثيه تأكله، فيتوجع ويتحسّر:

---

* العرفــاء: الضبع سميت بذلك لعرف من الشعـر في قفاها. الفليلة: القطعـة من الشعر. تخمع: تظلع. تراصده: تـرصده ليموت فتأكله لأنه مثقل بـالجراح. الرمق: البقية من العيش. المطمع: هنـا المرجو مـوته. تنشطنـي: تجذبني. تلحم إجريـا: تطعم جـراءها اللحم. العـرين: الأجمة. الأضيع: الضائع.

لعمــــرُ أبي الطيرُ المُرِبَّـــة بـــالضحى
على خـالــدٍ لقـد وقعــنَ على لحـــــمِ
كُليـــهِ وربّي لا تجيئين مثلــَـــــــهُ
غـداةَ أصـابتْـهُ المنيّـــــةُ بالــــرّدم
فـــلا وأبي لا تأكُلُ الطيرُ مثلــَـــــهُ
طـويلَ النّجـاد غيرَ هـارٍ ولا هَشْمِ (١١)*

وانظر إلى هذه الأبيات المتلاحقة وما فيها من الشعور بضراوة الموت والعجز أمامه، والحزن الذي يـدمي القلب كالشـوك على مصير «القوة» الفـاجع!! وترصـد «جنوب أخت عمر ذي الكلب» مفارقة قاسية، فتصوّر هذه «القوة الباسلة» والنسور تلهو بها كالعـذارى في جلابيبهـا، فتجمع بين قسوة الموت ولهو الحيـاة، فكأن الموت جزء من الحياة نفسها، وسبب من أسبابها:

تمشي النســـورُ إليـــهِ وَهْيَ لاهيـــةٌ
مشيَ العـــذارى عليهـنَّ الجلابيبُ (١٢)

ألم أقل مراراً: إن الطير ولاسيما سبـاعها رمـز للشؤم والموت في هـذا الشعر؟ وإن هؤلاء الشعراء يرثون الحياة نفسها؟ إن فكرة «الجسد» في هذا الشعر كله فكرة جليلة، ولهذا رأينا الشعـراء يجزعون لتلاشي «الجسـد» كل هذا الجزع، ويتوجعـون من كل ما ينـال منه كـالشيخـوخة وضعف البصر والشيـب وسوى ذلك. ولهذا السبب نفسـه نراهـمّ يحتفلـون به احتفالاً عظيماً في الغزل وشعـر الفروسية ووصف النـاقة وغير ذلك من موضوعات هذا الشعر وأبوابه. وليس ذلك غريباً في مجتمع قانطٍ من البحث عن الروح، فهو لا يراها ولا يعرف كنهها ولا يستطيع أن يتصور مآلاً لها. ولا أعني بذلك أنها لم تشغله، فقد شغلتـه، ولكنه أيس من معرفة سرهـا الغامض القصي، فانشغل بما يراه ويعـرف حقيقته ويـدرك مآلـه، ونحن نـرى في هذا الشعـر إشارات يسيرة إلى الروح كما نرى في القرآن الكريم إشارة واضحة إلى موقف العرب منها:

* المربّـة: المقيمة. لقـد وقعن على لحم: أي كان قبل مـوتـه ممتّعا. الـردّم: موضع. غير هـار: غير ضعيف، وهشم مثل ذلك.

﴿ويسألـونك عن الـروح قل الــروح من أمـر ربي ومــا أوتيتم من العلـم إلا قليـلا﴾(١٣) . وقد تساءل «امرؤ القيس» عن الـروح ومصيرها ، وحار في أمرها ، وخليق بهذا الشاعـر العظيم الذي جــارت عليه الـدراسات والأخبار أن يـؤرقه مثل هذا السـؤال الكوني فتتضيّفـه الهمّـوم ، وتسلبـه راحة النـوم ، وتعوّضـه منها شوك السهاد :

بيَّتتني بهمّــوم شُــرَّعٍ
خَلَسَتْ نـومي وأحــذْتني السُّهُـدْ

ليت شعـري ولليتٍ نبـوةٌ
أين صـارَ الـروحُ إذْ بـانَ الجسـد؟

بينما المرءُ شهـابٌ ثاقـبٌ
ضَرَبَ الـدهـرُ سنـاهُ فخمـد (١٤)*

إن تسـاؤلاً حائراً مـؤرقاً كهذا لا يمكن أن يصـدر إلا عن شـاعر متأمل أرهقـه التفكير في مأساة المصير الإنساني . ونجد إشارة أخرى إلى الروح في شعر شاعر متأمل آخر هو «أبـو ذؤيب» الذي هدّه الحزن وقوضـه كما تشهد بذلك مراثيـه ، فراح يتأمل أسرار هذا الكون العظيم . يقول :

ومــا أنفُسُ الفتيــان إلّا قــرائنٌ
تَبِينُ ويبقى هــامُهــا وقبــورُهــا**

ونـرى هـؤلاء الشعـراء يـردون على الموت المتخيـل أو المحقق بـالكـر إلى الماضي واستحضاره ، فكأنهمّ يشهـدون الموت على هشاشـة الوجـود الإنساني وعـرضيته مهما جل هذا الـوجود وعظم . إنهمّ يتنسمـون عبق العمر الغابـر الجميل وهو يتـلاشى أمامهمّ كما تتلاشـى الظلال سـاعة الغروب ، فـلا يملكون إلا الحسرة والتـوجع وانكسار الـروح قبل غروبها . وتتعـالى نغمة الحزن والفقد والتفجع فكأنهمّ يرثـون الحياة الإنسانية ــ لا حيواتهمّ الفردية ـ ويؤبّنونها ويتفجعون عليها . ومن أولى بهذا الرثاء وأحق من امرىء القيس؟ :

---

* بيتتني : يريـد الخطوب التي ذكـرها في البيت السابـق . شرع : واردة على صدره خلست : سرقت . أحذتني : أعطتني . بان : فارق وغاب .

** تبين : تفارق .

إلى عِـــرقِ الثـــرى وَشَجَتْ عـــروقي
وهــــــذا الموتُ يسلبُني شبــــــابي
ونفسي ســــوفَ يسلبُهــــا وجِــــرمي
فيلحقنــــــي وشيكــــاً بالتــــراب
أَلم أُنضِ المطــــيَّ بكل خــــَـــرقٍ
أمقِّ الطـــولِ لمّاعِ الســــــــــراب
وأركبُ في اللُّهــــامِ المجــــرِ حتـــى
أنــالَ مــآكِلَ القُحَمِ الرِّغـــــــاب
وقـــد طـــوّفتُ في الآفـــاقِ حتـــى
رَضِيتُ من الغنيمــةِ بــالإيــاب (١٥)*

وينهمّر هذا الماضي في قلب «عبد يغوث الحارثي» انهماراً كشؤبوب المطر، فيكثفه في جمل قصيرة متلاحقة يبتلعها جوف «كان» ونظائرها فلا يبقى منها أثرا!

وقـــد كنــتُ نحّـــار الجَزورِ ومعملَ الـــ
مطيِّ وأمضي حيثُ لا حيّ مــــاضيـــا
وأنحـــرُ للشَّـــربِ الكـــرامِ مطيّتـــي
وأصـــدَعُ بين القينتيــــــنِ ردائيــــــا
وكنتُ إذا مـا الخيلُ شمَّصَهــا القنــــا
لبيقـــاً بتصريفِ القنـــاةِ بنانيــــــــا
كأنِّي لم أركـــبْ جـــواداً ولم أقــــــل
لخيليَ كـــُرِّي نفِّســـي عن رجـــاليـا
ولم أسبـــإِ الـــزِقّ الـــرويّ ولم أقـــل
لأيســارِ صدقٍ: أعظمــوا ضــوءَ ناريـا**

---

* وشجت: اشتبكت واتصلت. الجرم: البـدن. أنضي: أهزل. الخرق: الفلاة. الأمـق: الطويل. اللهام: الجيش الضخم، وكذلك المجر. القحم: الشرف. الرغاب: الواسعة.
** الشرب: ج شارب. أصدع: أشق. القينـة: المغنية، يريـد أنـه يعطي كلاً منها شطـر ردائه. شمصهـا: نفرهـا. اللبيق: الظـريف الـرفيق الحاذق. القنـاة: الرمـح. السباء: اشتراء الخمـر. الروي: الممتلىء. الأيسار: الذين يضربون قداح الميسر.

إنها صروح من أوهام المجد تتقوض وتنهار متلاحقة بسرعة تلاحق هذه الجمل نفسها، فإذا كل شيء وهمّ وباطل وعبث وقبض ريح!! أليس هذا الشعر تأبيناً صريحاً للوجود الإنساني، وتفجعاً قاسياً عليه، وجزعاً من المصير ما بعده جزع؟

وماذا يجدي النعي، والمرور على القبور، والتسليم عليها، والدعاء لها بالسقيا، وتذكر الماضي؟ إنَّ «لم» تستأصل هذا الماضي من جذوره فإذا هو أجذع نخل خاوية أو ورق جف فألوت به الصبا والدبور على حد تصوير «عدي بن زيد». يقول «المتلمس»:

فمرّا على قبري، فقوما فسلمّا
وقولا: سقاكَ الغيثُ والقطرُ يا قبرُ

كأنَّ الذي غيّبتَ لم يَلْهُ ساعةً
من الدهرِ والدنيا لها ورقٌ نَضْرُ

ولم تَسْقِهِ منها بعذبٍ مُمَتّع
بَرودٍ حَمّتْهُ القومَ رجراجةٌ بِكرُ

ولم يصطبح في يوم..........
....

ولم يَرُع العيس الكوانس
....

ولم يمدح القرم الهمّام...
......................*

أبكاء هذا أم غناء ناشج حزين. إنه صحوة الروح ونارها قبل أن تطفئها رياح الموت العاتية.

لقد أفسد الموت الحياة، فعز المصاب، وظفر الحزن بالسرور، فماذا يفعل ذو المصاب الجلل؟

---

* برود: أراد الثغر البارد. الرجراجة: المرأة الممتلئة.

يـرتقي الشاعـر القـديم بتجربـة الموت الفـرديـة إلى أفق إنساني رحب، فيربطهـا بتجربة الموت الإنساني عامـة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين، والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار. إنـه يتأسى بالماضين، ويشـاطرهـمّ الحزن والبكـاء أمام جنازة الحيـاة التي لم ترفع بتعبير «الحادرة» ـ يبكون حول جنازة لم ترفع ـ.

يقول «متمّم بن نويرة»:

ولقـــد علمـتُ، ولا محالـــة، أنني
للحـادثـاتِ، فهل تَـرَيني أجـــزعُ
أفنينَ عــــاداً ثـــم آلَ مُحَـــرِّقٍ
فتركْنَهمْ بَلْـــداً ومـا قـــد جمّعـــوا
ولهنّ كـــان الحارثـــانِ كـــلاهمّا
ولهنّ كـــان أخـــو المصـــانعِ تُبّـــعُ
فعـــددتُ آبـــائي إلى عِـــرق الثـــرى
فـــدعـــوتُهمْ فعلمتُ أنْ لم يسمعـــوا
ذهبــــوا فلم أدركْهُـمْ ودَعَتهـــــمُ
غُـول أتَـــوها والطـــــريقُ المَهْيَعُ*

إنه يعلـم أن الموت آت لا محالـة، فيروض نفسه قبل أن يروضها الـدهر، ويتأسّى بالغابرين مـن بني الإنسان، ملوكاً كانوا أو غير ملوك، فيراهـمّ جميعا قد بادوا، فهمّ يتدفقون أفواجـاً منذ عهد آدم ـ عرق الثرى ـ في طـريق الموت اللاحب الواضـح. وقد كنا سابقاً نحدس أن الشـاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالتـه الفردية وحدها، فها نحن أولاء نرى ونسمع مـا كنا نحدس ونقدر. أليس هذا رثاء لـلإنسان مذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة «الفناء»، وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حيناً

* آل محرق: لقب بعض ملوك العـرب. بلد: تراب. الحارثان: ملكان مـن ملوك العرب هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر. المصـانع: القصور. تبّع: ملك من ملـوك اليمن. عرق الثـرى: آدم لأنه خلق من الطين. الغول: ههنا المنيّة. المهيع: البين الواضـح.

والشـامل حيناً آخـر، تعبيراً حياً عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولـة مراوغـة لترويض النفس عليها، وتدريباً على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟

ويردد «الأسود بن يعفر» وغيره من الشعراء هذه النغمات الشجية نفسها، ويقابل بين الحياة في تبرّجهـا وزينتها ولهوها والموت في صرامتـه وجده، فإذ كل شيء إلى «بِلى ونفـاد». وهذه هي مـأساة المصير الإنسـاني التي ظلت تـؤرق كبـار الشعراء في هـذا العصر، وفي غيره من العصور أيضاً. يقول:

مـاذا أؤمِّـلُ بعـد آلِ محـرِّقٍ
تركـوا منازلَهـم وبعـدَ إيـادِ

أهلِ الخورنـقِ والسـديـرِ وبـارقٍ
والقصرِ ذي الشرفـاتِ من سِنـدادِ

جـرت الـريـاحُ على مكـان ديـارهمّ
فكأنّما كانـوا علـى ميعـادِ

ولقـد غَنُـوا فيهـا بِأنعـم عِيشـةٍ
في ظـلِّ مُلكٍ ثـابتِ الأوتـادِ

فإذا النعيـمُ وكـلُّ مـا يُلهى بـه
يومـاً يصيرُ إلـى بِلـى ونفـادِ*

لم تكن فكرة «الخلود» بعيدة عن عقل الشاعر القديم، فقد كانت تؤرقه وتشقيه، ولكنه أخطأ الطريق إليها إلا ما رأيناه من إشارات لدى بعض الشعراء كحاتم وعروة، فزاده هـذا الخطأ شقاء، فلم يعـد يرى لـروحه مخرجاً من هـذا الفناء الـذي يحاصرها ويسـد آفـاقهـا. ومضى الشعـراء يلتمسون لتجـربـة الموت الفـردي ولمأسـاة المصير الإنساني عـزاء من منبع آخر، فـارتقوا بهما وربطوهما «بتجـربة الموت الكـونية» حيث يعـزف الكون كلـه نشيـد الفقد، ويـردد تـراتيل الفناء، وحيث ينعب غـراب الموت وحده. تأملوا هذا الكون، وقلبوا النظر في جنبـاته، فلم يروا حقيقة أخلد من حقيقة «الموت»، فإليها تمضي المخلوقات كلها وإليها تصير. لقد اتسعـت دائرة «الرؤية»،

*إياد: قبيلة. الخورنق: قصر بـالحيرة. السدير: قصر أو نهر بالحيرة. بارق: ماء بـالعراق. سِنداد: نهر قريب من الحيرة، غنوا: أقاموا.

وقرن حبل الموت مخلوقاً بآخر، وصاح بهمّ صائح الرحيل، فساروا في طريقه اللاحبة إلى بحر الفناء الأبدي. وهكذا طفق هؤلاء الشعراء يقرنون تجربة الموت الإنساني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي وحمار الوحش والقطاة والنسور وغيرها. وهمّ في ذلك يتأسون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العزاء، ويرمزون بموت هذه المخلوقات لموت الإنسان، ويشبعون أحاسيسهمّ ونفوسهمّ بمعاني الفقد، ويتحررون من وطأتها الباهظة في آن معاً، وينفذون من وراء هذا الموت إلى التأمل والاعتبار، وبث رؤاهمّ وتصوير مواقفهمّ من هذا الكون الجليل. واقرأ في مراثي الهذليين تجد موت الإنسان مقروناً بموت المخلوقات الأخرى في معظم الأحيان، وهمّ يقصون قصص هذه الحيوانات وما كان من أمرها وبأسها ومنعتها في الحياة قبل أن يصرعها الموت على نحو ما يقصون ما كان من أمر المرثي ومجده في الحياة قبل أن يصيح به صائح الردى. وهمّ يبدؤون كثيراً من هذه القصص بالحديث عن الدهر الملتبس بالموت كما مرّ بنا، وما أكثر ما تتردد في هذا الشعر العبارات المتشابهة الدالة على حتمية الموت كقولهمّ: **«والدهر لا يبقى على حدثانه»**، **«أرى الدهر لا يبقى على حدثانه»**، **«تالله يبقى على الأيام . . .»**، **«فعيني لا يبقى على الدهر . . .»**، **والله لا يبقى على حدثانه»**، **«ولا يبقى على الحدثان»**، **«والله لا يبقى على حدثانه»**، **«ولله فتخاء الجناحين . . .»** الخ . . . وقد نجد هذه القصص الرمزية في غير شعر الهذليين، ولكنها لا تستفيض هذه الاستفاضة التي نراها في شعر «بني هذيل». ولعل أشهر قصيدة في هذا الباب هي قصيدة «أبي ذؤيب» العينية التي قالها في رثاء أبنائه، فبدأها بالحديث عن المنايا والدهر وتصوير حاله بعد فجيعته بأولاده وكيف تخرّمتهمّ المنية، ثم صار إلى قصص ثلاث سردها وأطال في سردها هي قصص ثور وحشي، وحمار، وبطلين من بني الإنسان، وختمها كلها كما بدأها بحديث الموت، فكأننا أمام رثاء كوني شامل، فهو لا يرثي أبناءه وحدهمّ، ولاالوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعاً!! وقد كتب كل من الأستاذين الجليلين الدكتور «كمال أبو ديب» في كتابه «الرؤى المقنعة»، والدكتور «مصطفى ناصف» في كتابه «صوت الشاعر القديم» دراسة قيمة لهذه القصيدة، فلم يتركا لي شيئاً كثيراً يستحق أن أشقى به.

لقد أرهق الموت عقل الشاعر القديم، وكدّر صفو حياته، فبدت له هذه الحياة بهشاشتها وضعفها موتاً مرجأ أو معلقاً، وغالته مأساة المصير، وأخطأت روحه الطريق إلى الخلود، وغاب عنه أن الخلود المتاح للبشر الفانين ليس خلود الجسد، لكنه خلود آخر، وأنّى له أن يدرك ذلك؟ وجار به التأمل والتفكير وهو يرقب حياة المخلوقات الأخرى، فانطوى على شوك العجز ومرارة القنوط، وطفق يندب «الوجود الإنساني» ويؤبنه ويتفجع عليه.

***

مشكلة الحياة

وكانت مشكلة «مشكلة الحياة ونواميسها» من المشكلات الكبرى التي شغلت عقل الشاعر القديم وأهمّته، بل لعلها هي التي أثارت عقله للتفكير في مشكلة «الموت»، فما كان الموت ليعني شيئاً لولا هذه الحياة. وقد حاول الشعراء استبطان هذه القضية رغبة في الوقوف على أسرارها ومعرفة نواميسها. لكنهمّ لم يتأملوها تأملا ميتافيزيقياً إلا أحيانا قليلة على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حين رأى مجافاتها للمنطق وبعدها عنه، فهي توزع الأقدار بين بنيها توزيعاً غامضاً غريباً فكأن الأسباب منفكّة عن النتائج فيما يراه من أمرها:

لا يَضُرُّ العجـــزُ ذا الجَـــدّ ولا
ينفعُ المحـــرومَ إيضـــاعٌ وكـــدْ
عـــاجـــزُ الحيلـــةِ مسترخي القُـــوى
جـــاءَهُ الدهـــرُ بمـــالٍ وولـــدْ
ولبيـــبٌ أيّـــدٌ ذو حيلـــةٍ
مُحكَمُ المِـــرَّةِ مَأمـــونُ العُقـــدْ
حَصَّـــهُ الـــدهـــرُ وغطّـى حَزْمَـــهُ
وانتضـــاهُ من عَبيـــدٍ وسَبَـــدْ (١٦)*

* الجد: الحظ. الإيضاع: ضرب من السير. القوى: ج قوة. أيد: قوي. المرة: شدة الفتل، أمررت الحبل: أحكمت فتله. مأمون العقد: أي يؤمن انحلالها. حصه الدهر: أسقط عنه ماله ونشبه. انتضاه: سلّه وأخرجه. السبد: الشعر، وأراد المعز.

إنه يـرى أموراً لا يستطيع فهمّهـا أو تعليلها، فـرب عاجز ضعيـف أقبلت عليه الحياة فأمـدته بأسباب العيش وزينتـه، ورب عاقل قـوي يقدر الأمور حق قـدرها، ويحتاط لها أدبرت عنه الحياة إدباراً قاسيـاً فذهبت بماله ونشبه!! ولا ينجو الشاعر من هذه البلبلة والحيرة بيسر، ولكنـه يربط ما يراه ـ وقـد حيل بينه وبين المعرفة ـ بـالدهر حيناً وبالحظ حينـاً آخر، فلا يضير صاحب الحظ أن يكـون عاجزاً، ولا ينفع سيىء الحظ أن يكـون مجدّاً لا يكف عـن العمل والتـدبير. أليس هــذا واحـداً من الأسرار الأبـدية التي أرّقت ومـا تزال تـؤرق الإنسـان في كل أرض وجيل؟ وقد ردّد عـدد من الشعراء هذه المعاني، ولم يجاوزوا ما قاله امرؤ القيس. يقول علقمة الفحل:

ومُطْعَم الغُنـمِ يـــوم الغُنْمِ مُطعَمُـــهُ
أنّـــى تَـــوجَّـــهَ والمحـــرومُ مَحرومُ

ويـدعـو «عبيـد بن الأبرص» المرء إلى العيـش كما يشاء لأن الغـايـات والأقـدار مجهولة:

أفلحْ بما شئـتَ فقـــد يُبلَغُ بالضـــ
ـــعفِ وقـــد يُخدَعُ الأريـبُ*

وقد تكـون الشكوى من الـدهر في بعض المواقف مـوصولـة بهذه المعاني. ولكن الشعراء عـامة لم يتأملـوا هذا الجانب من الحيـاة تأملاً طـويلاً، بل انصرفـوا إلى تأمل الحياة نفسها بدلاً من تأمل أسبابها مكتفين بربط هذه الأسباب بالحظ والدهر.

لقد كـانت «الحياة» مـوضوعاً خصبـاً للتأمل والتفكير. وأول ما يلفت النظـر هو ارتقـاء الشاعـر القـديم بهذا الموضوع إلى مستـوى كـوني شمولي، فهـو لم يقتصر على التفكير في الحيـاة الإنسـانيـة وحـدهـا ـــ وإن انطلق منهـا ـــ، بل ضم إليهـا حيـاة المخلـوقات الأخـرى، وبـذا اتسعت دائرة «الـرؤية»، وارتقى التفكير ليكـون تفكيراً شمولياً يقيم بين الظواهر المختلفـة صلات رحم ووشائج قربى، ولكنه لا «يفلسف» هذه الظواهـر ويرتقي بها إلى مرتبة «التجريـد»، بل يظل دانياً يرف بجناحيـه فوقها، ويحاول أن يقيم بينهـا العلاقـات والأسباب. بعبـارة أخـرى أدق وأوضح: إننا أمـام

---

* أفلح بما شئت: عش كما تشاء.

إدراك شعري «فني» للحياة الكونية تظهر فيه صورتها الحية المموّهة بالصدق الواقعي. ولسنا أمام فكرة فلسفية تجريدية عن هذه الحياة.

وإذا كنا نحاذر أن نقع في شرك «التجريد» وردّ الشعر إلى مقولات فلسفية جرداء فإننا نحاذر المحاذرة نفسها أن نقع في شرك «التبسيط» وردّ الشعر إلى نقل تسجيلي «فوتوغرافي» للواقع. بعبارة أخرى: نحن أمام شعراء لا يصورون الواقع - أو ما يبدو واقعاً - من أجل تصويره، بل كي ينفذوا من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهمّ لهذا الواقع وموقفهمّ منه. وسوف يخدعنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهمّ، ومضينا نقصُّ أثرهمّ دون أن نتمهّل ونتنبه ونكثر من الالتفات حولنا. إن كثيراً مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقراً أو كالمستقر - من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات - يحتاج إلى يقظة عالية - أكاد أقول: إلى روح شاعرة - للنفاذ إلى صميمه، ومحاولة استنطاقه وفهمّه.

وقد بدا لي أن العلاقات بين المخلوقات في هذا الشعر - في كثير جداً من الأحيان - ليست علاقات مودّة وتعاطف، ولا علاقات تناغم وانسجام، ولا علاقات حوار، بل هي علاقات صراع مستمر لا يكاد يهدأ. فالبشر في صراع دائم، والمخلوقات الأخرى في صراع مستمر، والبشر وهذه المخلوقات في صراع أبدي، وهؤلاء جميعاً والطبيعة في صراع لا ينتهي ولا يتوقف. والقوة هي سبيل هذا الصراع وأداته والفيصل فيه. وقد يكون تزيّداً لا ضرورة له أن أسوق الشواهد على حروب القبائل، فقد كانت حياتها قبل فجر الإسلام ملطخة بالدماء. ولم تكن هذه الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب، بل كانت بين القبائل المتراحمة التي تجمعها آصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر حرب «البسوس» التي شبّ ضرامها عالياً بين ابني وائل «بكر وتغلب» أو من حرب «داحس والغبراء» التي تأججت نارها بين «عبس وذبيان». واقرأ «أيام العرب» في «الأغاني» وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ تجد سيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية. وكان الشعر ينفّر من هذه الحروب حيناً، ويحضّ عليها معظم الأحيان، ويصورها في كل حين. وأنا أعرف كما يعرف غيري أن كتابا قائما برأسه يضيق عن كل هذا الشعر الذي تراشقت به القبائل كما تراشقت بالسهام، ولكنه - على كثرته الكاثرة - معروف ذائع في الكتب

الدائرة بين الناس. ولا غـرابة ـ والحال هذه ــ في أن يكون باب «الحماسة» هـو أعرق أبـواب شعرنـا القديم وأظهـرهـا. وليس من همّي الحديث عن هذا البـاب بل النص عليه. وحسبي أن أقف على واحـدة من القصائد «المنصفات» ــ وهي القصائد التي أنصف فيهـا الشعراء أعـداءهمّ ـ للمفضـل النُّكْري قـالها في حرب بين قـومه وقبيلـة أخرى تربطهمّ بها صلة القربى:

مشينـــا شطـــرَهُـمْ وَمَشَـــوا إلينـــا
وقلنـــا: اليــومَ مـــا تُقضى الحقـــوقُ
بكـــلّ قـــــــــرارةٍ وبكـل رَيْـعٍ
بنـــــــانُ فتى وجمجمـــــــةٌ فَليـقُ
فأشبعنـــــا السبــاعَ وأشبعــوهـــا
فـــــراحـتْ كلُّهـــا تئقٌ يفـــوقُ
تــــركنـــا العُــرْجَ عــاكفـــةً عليهم
وللغــــــربـــــانِ من شِبَعٍ نَغيـقُ
فـأبكينـــــا نســــــاءَهـمُّ وأبكَــــوا
نســــاءً مـــا يســـــوغُ لهنَّ رِيـقُ
يُجاوِبـنَ النّيــــــاحَ بكـل فجــــرٍ
فقـــد صَحِلـتْ من النـــوحِ الحلـــوقُ
فلما استـــوثقـــوا بـــالصبرِ منّـــاً
تُـــذّكــرتِ العشــائرُ والحزيقُ (١٧)*

ولا يخفى مـا في هذه الأبيـات من تصـويـر حدة الصراع بين هـاتين القبيلتين المتراحمتين، فقد قتل من الفريقين خلق كثير، فشبعت السبـاع والضباع والغربان من جثث هـؤلاء القتلى، ونـاحت النسـاء على قتلاهـا حتى بحّت حلـوقهـا من النشيج. ثم تـذكر الطرفـان حقوق القـربى، فصار كـلاهمّا إلى ما تقتضيـه هذه

* ما تقضى الحقوق: قضاء الحقوق. القرارة: المطمئن من الأرض. الريع: المرتفع. التئق: الممتلىء. يفوق: أخذه البهر. العرج: الضباع. صحلت: بحت. الحزيق: الجماعة.

الحقوق من إطلاق الأسرى والجنوح إلى السلم. وليس في هذا الذي أقوله جديد. فهو ـ كما قلت ـ شائع ذائع. ولكن الـذي يلفت النظر هو صدر القصيدة الذي أخلصه الشاعر لحديث «الحب»:

ألم تـــرَ أن جيرتَنـــا استقلّـــوا
فنيّتنـــا ونيتهـم فــريـقُ
فــدمعي لـــؤلـــؤٌ سلسٌ عُـــرَاهُ
يخِرُّ على المهـــاوي مـــا يليـقُ
عَــدَتْ مــا رُمْتَ إذ شحطَـتْ سُليمى
وأنتَ لـــذكـــرِهـــا طَـرِبٌ مشـوقُ
فــودِّعْهـــا وإن كـــانت أنـــاةً
مبتّلـــــــــةً لها خَلْـقٌ أنيـقُ*

ليس في هذا الغنـاء الناشج الحزين أمر واحـد لا يهزّ القلب، فقد ارتحل جيرانهمّ عنهم، وتقطعت الأسباب بينهم وبين هـؤلاء الجيران، فغدا لكل فريق نيـة أو وجهة سفر تخالف وجهـة سفر الآخـر وتفارقها، فأجـزعه الفراق وأبكـاه بكاءً غـزيراً فكأن دموعه حبات لولؤ خانها السلك فانفرطت وتهاوت ليس لها ما يحبسها عن السقوط. وقد جاوزت حبيبته الظاعنة «سليمى» كل مـا كان يطلبه ويبتغيه، فهو مشوق محزون لفـراقها، ولكنـه لا يملك إلا أن يـودّعها على ضيـق وشوق وحـزن، ويـذكـر أنـاتها وحلمها وجمالها.

لقد قلت غير مرة: إن مواقف الوداع مواقف عاطفية تصلح لحمل دلالات رمزية وهّاجـة. وليست تخطىء العين مـا في حديث هـذا الشاعر مـن الرمز الـذي يخطف وميضـه البصر. فليست «سليمى» وأهلها سـوى رمـز للقبيلة المعـادية التي تصلهـا بقبيلـة الشـاعـر صلة القـربى. وقـد كـانت القبيلتـان قبل الحرب تعيشـان في أمن وطمأنينـة تُظِلُّهما علاقـات الجوار والود، ثم وقعت الحرب فتفـرق الشمل واختلفت

* استقلوا: ارتحلـوا. النية: وجهة المسـافر. فريق: متفـرقة. العرى: طـوق القلادة. يليق: يثبت. أناة: حليمة. مبتلة: تامة الخلق.

وجهات النظر، وصارت كل منهما إلى ما تراه دون غيره، وحزن الشاعر وبكى من هذه الحرب التي عبثت بالصفاء والود والجمال، وقد جاوزت هذه الحرب كل ما كان يتوقعه الشاعر فأورثته الهمّ والدمع، وراح يذكر ما كان من خصال هؤلاء الأعداء وأناتهم وحلمهم وجمال جوارهم، فلا تزيده الذكرى إلا شوقاً وطرباً. سليمى وقومها رمز للقبيلة الأخرى، ورحيلهمّ رمز للحرب، وبعدهمّ (**شحطت سليمى**) رمز لبغي هذه الحرب وتجاوزها كل توقع، وبكاؤه على رحيل «سليمى» بكاء على ما صارت إليه القبيلتان، وشوقه وطربه إلى الحبيب المفارق رمز لأيام الود والصفاء والحب الغابرة، وجمال هذه الحبيبة وتمام خلقها واكتمالها رمز لبطولة هؤلاء الأعداء الأقارب، واعترافه وإقراره بهذا الجمال رمز لاعترافه وإقراره ببطولة هؤلاء الأعداء. فهل نستغرب بعد هذا كله أن تظهر روح الإنصاف في هذه القصيدة، فيقال لها: «المنصفة»؟

أرأيت كيف يكون الشعر رمزاً، وكيف تجري في عروقه روح الفن الساحرة؟ وهل نصدق الشاعر فيما كان يزعمه أو يوهمّ به من أمر الحب والغزل؟ إنه يمكر بنا، ويخادعنا هذه المخادعة الفنية الآسرة.

فإذا نظرنا في موضوعات هذا الشعر وأبوابه الأخرى ألفينا هذا الصراع عينه، ورأينا «القوة» تفجّ غمار هذا الشعر، وتعلن نفسها ربيئته وكاتمة أسراره، لا فرق في ذلك يذكر بين كثير من أغراض هذا الشعر كما يسميها الباحثون.

يرثي عبد يغوث نفسه قبل الموت، فإذا هو يستعرض قوته وبسالته وبطشه بالأعداء:

وكنت إذا ما الخيل شمَّصَها القنا
لبيقاً بتصريفِ القناةِ بنانيا
وعاديةٍ سومَ الجرادِ وزعتُها
بكفي وقد أنحَوا إليّ العواليا*

ويرثي «دريد بن الصمة» أخاه، فتبرز صورة الحرب:

---

* شمصها: نفرها. القنا: الرماح. العادية: الخيل. سوم الجراد: انتشاره في المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا: وجهوا. العوالي: الرماح.

وإن يكُ عبــــدُ اللـــهِ خلّى مَكـــانَـــهُ
فما كـــان وقّـــافــاً ولا طـــائشَ اليـــدِ
رئيسُ حـــــروبٍ لا يـــــزالُ رُبيئـــــةً
مشيحاً على محقـوقفِ الصُّلب مُلبدِ[18]*

وترثي الخنساء أخاها «صخراً» فإذا هو:

حمّال ألـــويـــــةٍ، هبّـــاط أوديـــــةٍ
شهّـــاد أنـــديـــةٍ، للجيشِ جـــرّار

وما من حـديث عن «الشيب والشباب» إلا وهو معطـوف إلى الحديث عن القوة والتفتي إلا نـادراً. وما من مـديح مستملح إلا وحـديث القوة فيـه يضارع أحـاديث القيم الأخـرى وينـافسها، وقـل مثل ذلك في الاعتـذار. وينبغي أن نتذكـر أن هـذه «القوة» تعبث بـالقيم الأخرى وتخلخلها، وتنـزع الطمأنينة من نفس الشـاعر في كثير من الأحيان. انظر إلى قول «النابغة» في «النعمان بن المنذر»:

فأنـت ربيعٌ يَنْعَشُ النــــاس سيبُـــــهُ
وسيفٌ أُعيرتْـــهُ المنيـــةُ قاطعُ**

هل نستطيع أن نفهمّ هذا البيـت على وجهه دون أن نتصور هـذا السيف مسلطا على رؤوس هـؤلاء الناس الـذين ينعشهمّ بعطائه؟ أليس الموت والحيـاة بيد الممـدوح يوزّعهمّا حسب مشيئتـه على الناس؟ وقل مثل ذلك في صورة نهر «الفـرات» المشهورة في مدحه له:

ومــــا الفــراتُ إذا هبَّ الـــريـــاحُ لــــه
تـــرمي غـــواربُـــهُ العبرينِ بـــالـــزّبـــدِ
يُمـــــــــــــــدُّهُ كـــلُّ وادٍ مترعٍ لجبٍ
فيـــه ركـــامٌ مـن الينبـــوتِ والخَضَـــدِ

---

* خلى مكانه: مات. الوقاف: المحجم عن القتال. الربيئة: الطليعة. المشيح: الجاد. المحقوقف: المعوج. الملبد: الفرس عليه لبد السرج.

** السيب: العطاء

يظـلُّ من خـــــوفِــــهِ الملاّحُ معتصماً

بـــالخيــــزرانـــةِ بعـــد الأينِ والنّجَـــدِ

يـــومـــاً بأجـــودَ منـــه سيبَ نـــافلـــةٍ

ولا يحولُ عطـــــاءُ اليــــومِ دونَ غـــدِ*

ولا يخفى ما في هــذه الصورة من بشـائر الحياة ونذر الموت ، فـالفرات هـو باعث الخصب والحياة ، وهـو أيضاً هذا النهر الغاضـب الذي يجتث الحياة ويدمـرها ، هو الذي ييسر الحياة على الملاحين وهو الذي يعصف بهمّ ويلقي الرعب في قلوبهمّ حتى يـوشك أن يطويهمّ . إنـه صـورة حيـة أو رمزيـة لهذا الممـدوح الذي يتعـانق في كفـه النقيضـان «الموت والحياة» أو «القـوة والكـرم» (١٩) . ولسـت أحـب أن أمضي في الاستظهار على هذه الحقيقة ، فحياة الناس في هذا الشعر تظللها الحراب والسيوف ، وتحميها القوة أو تبطش بها ، وقانون الحياة الخالد هو «الصراع» .

وليس الصراع وقفـاً على الحياة الإنسـانية وحـدها ، بل هـو ظاهـر بارز في حيـاة المخلوقات الأخرى . وإذا دل هذا على أمر فإنما يدل على تصور هؤلاء الشعراء للكون ونواميسه ، فهمّ يتصـورون هذا الكون ميدان معـركة كبرى يختلف أبطالها ، فهمّ بشر أحيانـاً وأحيانـاً مخلوقـات أخرى ، ويغيب هـؤلاء الأبطال فيخلفهـمّ فرسـان آخرون يعيدون سيرة أسـلافهمّ وهكذا . ميدان المعركـة واحد ، وأبطالها مختلفون متعـاقبون ، ولكن جوهرها ثابت لا يتغير، وغايتها واحدة لا تتحول ولا تتبدل ، فليس ثمة معركة بـلا صراع ، وليس من هدف لهذا الصراع سـوى المحافظـة على البقاء أو على الحيـاة وافرة خصبة . إن الصراع هو جوهر الحياة الكونية وناموسها الخالد ، فليست تستقيم إلا به . هـذا هو الـدرس الذي نتعلمه من الشـاعر القديم ، فهل مـا نزال في حـاجة إليه؟ يتوعـد «عميرة بن جعَل» رجلين ، وينعت سلاحه الذي أعـده للقائهمّا ، ويبدأ قصيدته بالحديث عن أطلال الحي ، فقد مضت عليها السنون فعفت آثارها ، ولم تبق منهـا غير النؤي ومـرابط الـدواب الدارسـات ، وبقيـة من حطب ذعـذعتها الـريح

* غواربـه : أمواجـه . العبران : الناحيتان . الـركام : الحطام . الينبـوت : شجر . الخضـد : ما تكسر . الخيزرانة : سكان السفينة . الأين : الإعياء : النافلة : العطاء الزائد .

والأمطار فهي مبعثرة في كل مكان، ثم يمضي في حديثه قائلا:

قفــــارٌ مَــــروراةٌ يَحَارُ بها القطـــا
يظَلّ بها السَّبْعـــانِ يعتركـــانِ
يُثيرانِ مـــن نســـجِ الترابِ عليهما
قميصينِ أسماطـاً ويـرتـديـانِ (٢٠)*

لقد أقفرت هذه الديار فلا نبات فيها ولا ماء (مروراة)، وهي لبعدها يحار القطا فيها، ولذا فإنها لغيره أشد حيرة لأن العرب تضرب المثل به في الاهتداء. ولئن أقفرت هذه الديار من البشر لقد أمست ميداناً للوحوش الضارية تتعارك وتتصارع فيها!! وقد تقول في هذا النص قولاً متفرقاً ههنا وههنا، ولكنني أرجو ألا يغيب عنك أمران همّا: هذا الصراع الذي يحكم حياة هذه السباع كما يحكم حياة البشر، وهذه البنية الشعرية الرامزة. إن صراع هذه السباع رمز للصراع بين الشاعر وخصميه وترشيح لهذا الصراع. ما في ذلك ريب. ولكن ما ظنك بهذا القطا ـ وهو رمز الهداية ـ الذي يحار في هذه الديار؟ هل نخطىء إذا ظننا أن صورة القطا ههنا رمز ـ وقد يكون لا شعورياً ـ لإحساس الشاعر بالحيرة في هذه الحياة؟ ولعل هذه الحيرة وما رافقها من مشاعر الضياع هي التي جعلت الشاعر يعتد بسلاحه الذي أعده لمواجهة الخصمين أو المجهول القادم.

وزعم «النابغة الذبياني» أن فرسه قد ألحقته بأول الخيل ـ ولم يكن النابغة فارساً معدوداً في قومه، فكيف استقام له هذا الزعم؟ ـ، ومضى ينعتها ويصور سرعتها، وانتهى به التصوير إلى تشبيهها في سرعتها بالقطاة، فاستطرد في الحديث عن هذه القطاة، وقص ما كان من أمرها وأمر الصقر على عادة أولئك الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة. قال:

أو مَــرُّ كُــدريّــةٍ حــذّاءَ هيّجَهــا
بــــردُ الشرائعِ من مَـــرّانَ أو شَرَبُ

* مروراة: لا نبات ولا ماء فيها. السبع: المفترس من الحيوان. يعتركان: يلتمس كل منهما أكل الآخر من الجدب. الأسماط: البالية ههنا.

أهــوى لها أمغـرُ السـاقين مختضعٌ
خُـرطـومُـهُ من دمـاءِ الطيرِ مختضِبُ
حتى إذا قبضَتْ أظفـارُهُ زَغَبـاً
من الـذُّنـابـى لها أو كـادَ يقتربُ
نَجَتْ بضربٍ كـرجـعِ العين أبطـؤهُ
تعلـو بجؤجـؤهـا طـوراً وتنقلبُ
حـذّاءُ مـدبـرةً سكّـاءُ مقبلـة
للماء في النحـرِ منهـا نَـوطـةٌ عَجَبُ
تسقي أُزيغـبَ تُـرويـه مُجاجتُهـا
وذاك مـن ظِمئِهـا في ظِمئِـهِ شُرُب
مُنهـرت الشِّـدقِ لم تنبتْ قـوادِمُـهُ
في حـاجبِ العين من تسبيدِهِ زَبَبُ (٢١)*

إنها قطاة سريعة هـاجها الطعام والماء البارد فجـدّت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر مـدرب على صيد الطير، فـانقض عليها يفـرسهـا، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبهـا، فأحست الخطر، فضمّت جناحيها وراحت تضرب بهما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه، ووصلت إلى عشهـا حيث ينتظرها فرخهـا الأزغب الذي لم تنبت قوادم جناحيـه بعد فهـو لا يستطيع النهوض أو الطيران، وقـد ألوى بـه العطش أو كاد، فـراح يفتح شدقـه الواسع، وراحت تسقيه مما ادخرته في حوصلتها وقت ورودها الماء.

وأول مـا ينبغي علينا أن نستبعـده هو زعم الشـاعـر إذ أردنا أن نفهمّ هـذا النص فهماً معقولاً، فلم يكن غرض الشـاعر من حديث هذه القطاة تصويـر سرعة الفرس، ولاأظن أن تصوير الفرخ وضعفه يغذّي فكرة (السرعة) المزعومة. وإذن فقد كان الشاعر يرمي إلى

---

* الكدرية : القطاة. الحذاء : السريعة. مران : قـرية كثيرة العيون والآبـار والمزارع. الشرب : الطعام الذي إذا أكلتـه شربت عليه. أمغر السـاقين : صقر. مختضع : منقض. الزغب : صغـار الريش. الذنابي : ذنب الطائر. الضرب : الإسراع ههنا. كرجـع العين أبطؤه : سريع جدا بمنزلة رد الطرف. الجؤجؤ : الصدر. سكـاء : لا أذن لها. النوطة : الحوصلة. المجاجـة : ما مجت في منقاره. الظمء : وقت الشرب. منهرت : ، واسع. التسبيد : وقت طلوع الريش. الزبب : كثرة الريش.

أمر آخر غير السرعة. كان يريد أن يصور «الصراع» من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قنص هذه القطاة لأن بقاءه مرهون بما يصيد، وهذه القطاة تجدّ في الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مرهونتان بنجاتها. ولا يخفى تعاطف الشاعر مع هذه القطاة وفرخها، فهو يصور هذه القطاة في ضعفها وخوفها وطيرانها، ويعجب من هذا الطيران ومن هذه الحويصلة التي تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها «**للماء في النحر منها نوطة عجب**»، أو قل: هو يصور هذه الأمومة الحانية الرؤوم «**تسقى أزيغب ترويه مجاجتها**»، وهذه الطفولة الضعيفة المغلوبة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف. ولقد قلت سابقا إن الناس يتعاطفون مع «الضعيف» لأنهمّ يحسون فيه معاني الضعف الإنساني، وينفرون من «القوي» ولو أثار إعجابهم لأنهم يحسون أنه يهددهم. ولعل هذا هو سر تعاطف «النابغة» مع هذه القطاة وفرخها. هل أقول: إن القطاة معادل شعري للإنسان في ضعفه وهموم حياته، وإن الصقر معادل شعري للقوة وجبروتها؟ وليس ذلك بعيدا عن الصواب، بل لعله الصواب عينه، فنحن نرى هذا الصقر وغيره من سباع الطير كالعقاب ترمز للقوة التي تفتك بالمخلوقات الضعيفة في أكثر من قصيدة في هذا الشعر. ومن يقرأ مراثي الهذليين يجد صدق هذا الرأي وسداده(٢٢). ومهمّا يكن من خلافنا حول هذه الرموز فإننا لن نختلف في أن «النابغة» كان يصور «الصراع» من أجل البقاء في عالم الطير، وكان مشغولا بهذه القضية ومهتما بها أكثر من انشغاله أو اهتمامه بسرعة الفرس.

ويتحدث «عبيد بن الأبرص» في معلقته عن هذا الصراع حديثا صريحا حينا ورامزا حينا آخر. يقول في حديثه عن أطلال الديار:

وبُدّلتْ من أهلها وحوشاً ... وغيّرتْ حالَها الخطوبُ
أرض تَوارثُها شعوبٌ ... وكلُّ من حلّها محروبُ
إمّا قتيلٌ وإمّا هالكٌ ... والشيبُ شَيْنٌ لمن يَشيبُ*

---

* شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

إن الموت هـو الذي يـرث الأرض، وكل من حلّهـا محروب، فهـو إما قتيل وإمـا هالك. وإن الصراع ـ والقتل ذروتـه ـ هو قانـون الحياة الكونية الـذي تخضع له حياة المخلوقات جميعـا. ولا يلبث «عبيد» أن يحدثنا عن فرسـه المشرفة الحادة البصر كأنها «عقاب». ثم يستطـرد في وصف هذه «العقـاب» المدربة على الصيد. ويصـور هذه العقاب وقد قضت ليلتها على رابية لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز يمنعها الثكل من الطعام والشراب، فلما أصبحت في غـداة باردة والجليد يتسـاقط عن ريشها أبصرت ثعلبا بعيدا تفصله عنها أرض جرداء، فنفضت ريشها وأسرعت إليه، فشعر بها وهمّ بالفرار، فطارت مسرعة تنساب انسيابا، فملأه الذعر والخوف، فإذا هو يدب دبيبا، فأدركته فطرحته أرضا فهو مكروب تكدح الحجارة وجهه، ثم مضت تعركه وقد نشب مخلبها في جنبه، فهو يعوي ويصيح مما هو فيه:

كـأنها لِقـــــــــوةٌ طَلـــــــــوبُ
تَخِرُّ في وكـــــــرهـــــا القلــــــوبُ
بـــــــاتتْ على إرَمٍ عَـــــــذوبـــــاً
كـأنها شيخـــــــــةٌ رَقُـــــــوبُ
فـأصبحَـتْ في غَـــــــداةٍ قِـــــرّةٍ
يسقـطُ عـن ريشهــــــــا الضريـبُ
فـأبصرَتْ ثعلبـــــــاً سريعـــــــاً
ودونـــــــه سبسـبٌ جَـــــــديـبُ
فنفضــت ريشهـــــــــا وولّــت
فـــــذاك مـن نهضـــــةٍ قـــــريـبُ
فـــــاشتـــــالَ وارتـــــاعَ مـن حسيسٍ
وفِعلَـــــــــهُ يفعــلُ المذؤوبُ
فنهضـت نحـــــــوهُ حثيثـــــــةً
وحَـــــــرَدَتْ حـــــــردةً تسيـبُ
فـــــدبَّ من خـــــوفهـــــا دبيبـــاً
والعينُ حِملاقُهـــــا مقلـــــــوبُ

فأدركته فطرّحته
والصيدُ من تحتها مكروبُ
فجدّلته فطرّحته
فكدّحت وجهَهُ الجبوبُ
فعاودته فرفّعته
فأرسلته وَهْوَ مكروبْ
يضغو ومخلبُها في دفّه
لابدَّ حيزومُهُ منقوبُ*

لماذا جعل «عبيد» هذه العقاب تبيت تلك الليلة الباردة فوق تلك الرابية؟ أهي شعيرة تؤديها للحصول على صيد؟ هل يريد أن يقول: إن التماس الرزق مرهون بالشقاء والسعي؟ ما أكثر ما حدثنا الشعراء عن هذا الشقاء في سبيل العيش كما سنرى. ولماذا جعل الشاعر هذه العقاب كعجوز لا يبقى لها ولد؟ أغلب الظن أن إحساسه العميق بالفقد هو الذي هداه إلى هذه الصورة. ومما يقوي هذا الظن أن مشاعر الفقد تتغلغل في ثنايا القصيدة من أولها إلى آخرها، ويكفي أن ننظر إلى هذه القصيدة نظرة عجلى لنرى صدق ذلك، فنغمة الفقد عالية طاغية فيها، فهي في حديث الأطلال، وفي حديث الهلاك والموت، وفي اختلاس النعم، والآمال الكاذبة، والإبل الموروثة، والسالب المسلوب، وغيبة الميت، وفي حكاية العقاب وصورة هذه العجوز. إنها تقترب من معلقة «امرىء القيس» في أحزانها ونواحها على الحياة الكونية بل لعلها أعلى نشيجا. ولست أغالي إذا قلت: إن «عبيد بن الأبرص» يرثي الحياة الكونية رثاء يقطر مرارة وإحساسا بالفجيعة، فهو لا يكاد يرى سوى الموت والقتل والخراب، ولا تخامره

* لقوة: عقاب. القلوب: قلوب الطير التي تصطادها. إرم: رابية. العذوب: الذي لا يأكل ولايشرب. الرقوب: التي لا يبقى لها ولد. الضريب: الجليد. وذلك من نهضة قريب: أي هي قريبة من النهوض إذا ما رأت صيدا. اشتال: رفع ذنبه. المذؤوب: الخائف. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. الحملاق: ما غطته الجفون من بياض مقلة العين. الجبوب: الحجارة. جدلته: طرحته أرضا، من الجدالة وهي الأرض. يضغو: يصيح. مخلبها: ظفرها. الدف: الجنب. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب

الرغبة في المقاومـة فكأنما استمكن العجز منه، وردّه إلى القنوط البصير. ولنستمع إليه قليلا:

أقفـــــرَ مـن أهلـــــهِ ملحـــــوبُ
فـــالقُطبيّـــاتُ فـــالـــذَّنـــوبُ
فـــــراكـسٌ فثعـــــالبـــــاتٌ
فـــذاتُ فِـــرقَين فـــالقَليـبُ
فعـــــــــــردة فقفـــــــــا جِبرٌّ
ليس بها منهـمُ عَـــــــــــريـبُ*

أرأيت كيف ينشر وشـاح الموت الأسود فوق هـذه الديـار التي تتلاحق صفـوفا؟ وهل أشعرك هذا العطف المتـلاحق بالفاء بجحافل الموت التي دمـرت الحياة في هذه الديار، وقضت على من فيها من البشر فلم يبق أحد من ذكر أو أنثى؟ وماذا تقول في هذا الشعر إذا لم تقل إنه رثاء للوجود الإنساني؟ ولا يلبث هذا الشاعر أن يقرن مصير الوحوش بمصير البشر، فتعلو نغمة الفقد، ويتعمق الإحساس بالفجيعة:

وبُـــدِّلت مـن أهلهـــا وحـــوشـــاً
وغيّرتْ حـــــــالَهَا الخطـــــــوبُ
أرضٌ تَـــــوارثُهـــــا شَعـــــوبٌ
وكـــلُّ مـن حلّهـــــــــا محروبُ
إمـــــا قتيـلٌ وإمـــــا هـــــالـكٌ
والشيـبُ شَيْـــــــــنٌ لمن يشيـبُ**

الموت وحـده هو وارث هـذه الأرض، وكل مخلـوق فيهـا محروب، فهو إمـا قتيل وإما هـالك!! لقد علت مـوجة الحزن والفقد، فغـدونا أمام رثـاء وندب للحياة الكونية قـاطبة. ويمضي الشاعر يردد هذه النغمات الحزينـة القاسية في

---

* هـذه الصفـوف المتلاحقـة من الأسماء (ملحـوب. . . . . . . قفـاجبر) هي أسماء أمكنـة. ليس بها عريب: ليس فيها أحد من ذكر أو أنثى.

** شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

تضاعيف هذه القصيدة حتى آخر كلمة فيها. وإذن ليست هذه العجوز المفجوعة المرزّأة بأولادها هينة الشأن أو قليلة الخطر، فهي تعبير عن روح القصيدة وفضائها النفسي، بل إنها بؤرة القصيدة كما كانت «**قفا نبك...**» بؤرة معلقة امرىء القيس. وإذا كانت هذه العقاب قد صارت عجوزا شمطاء مرزّأة فإن هذه العجوز قد اكتسبت بعض ملامح هذه العقاب أو صفاتها، ولعل أبرز هذه الصفات حدّة البصر والقدرة على التأمل البعيد، وكيف لا تكون كذلك وقد بلت صروف الدهر وعواديه، وعجمت عيدانه، وغدت عصية على أن تغرها مظاهر الأحداث والأشياء. لنقل إنها رؤية القلب والعقل الثاقبة التي توازي حدة البصر ورؤيته الثاقبة لدى العقاب. وقد ضربت العرب المثل بالعقاب في صحة البصر، فقالت: «أبصر من عقاب»، ولهذا السبب شبه الشاعر فرسه بها لا لسرعتها كما يدل على ذلك الشعر نفسه. ولئن كانت هذه العقاب فاجعة اليوم إنها ستكون كهذه العجوز مفجوعة غداً أو غداة غدٍ، وسيحل بها ما حل بأهل الديار ووحوشها من قبل. طوفان من مشاعر الفقد يحاصرك أينما اتجهت.

ولا يلبث هذا الشاعر أن يضيف لوحة مأساوية جديدة إلى لوحاته السابقة حين يصور هذا الصراع الناشب بين العقاب والثعلب. وهو صراع تحكمه القوة. ويستدعيه قانون الحياة الكونية، وتقتضيه الرغبة في «البقاء». ما كان أعظم المتنبي حين قال:

بـذا قضتِ الأيـامُ مـا بين أهلهـا
مصـائبُ قـومٍ عنـد قـومٍ فـوائدُ

لقد أدرك «عبيد» كما أدرك غيره أن الصراع هو جوهر الحياة وقانونها الخالد، وأن وجود الإنسان وسائر المخلوقات وجود عرضي هش، وأن الفناء قدر لا مفر منه.

ويحفل شعرنا القديم بتصوير ضربين آخرين من الصراع همّا: الصراع بين الإنسان والمخلوقات الأخرى، والصراع بين المخلوقات جميعا وبين الطبيعة. ويتواشج هذان الضربان تواشجا متفاوتا باختلاف الشعراء وتفاوت القصائد. ويظهر ذلك جليا في لوحة الصيد في القصيدة، أو فيما يعرف بقصص الحيوان

الـوحشي كالثـور والبقـرة والحمار، وفي قصـة مشتار العسل «العسّـال»، وفي قصتين أخريين سنخصهما بالحديث في موضع آخر.

يردد الشـاعر القديم الحديث عن قصص الحيـوان الوحشي، وهي القصص التي أفـاض في الحديث عنهـا أصحاب المذهب الأسطـوري. وكنت قـد عنيت بهذه القصص منذ عهد بعيد في كتاب يوشـك أن يكون وقفا عليها وعلى علاقاتها بأجـزاء القصيدة الجاهليـة، وذهبت فيه مـذهبـا مغايـرا لما ذهب إليه أصحـاب المذهب الأسطـوري (٢٣). ولست أريد أن أعيـد القول فيها، فأنـا اليوم أعمق إيمانا بما قلتـه منذ قـرابة ربع قـرن. بيد أنني سأنظـر في جانب منهـا هو الجانب المتصل بموضوعنا الحالي.

ترد هذه القصص في سياقين لا ثالث لهمّا في هذا الشعر همّا سياق وصف الناقة، وسياق الـرثاء وبكاء الشبـاب الغابر، وتختفي النـاقة من هذا السيـاق. وتختلف هذه القصص إحداها عن الأخرى اختلافا كبيرا، ولكنها ـ على الرغم من هذا الاختلاف ـ تتشـابه في أمـور شتى، فهي جميعـا في السياق الأول تبـدأ أو تتفـرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة «السرعة». ومهمّا تكرر ورود هذه القصص ـ وهو يتكـرر كثيرا ـ فإنها تبـدأ من هذه الصفـة. وهي في السياق الثاني ـ سياق الـرثاء وبكاء الشباب ـ تبدأ أو تتفرع دائما ودونما استثناء من الحديث عن الدهر والأيام. وقد سبق أن قلنا مراراً: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر. وفي ضوء هذه الحقيقة لايكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحـدثانه فرق ـ أي فرق ـ، فهذه السرعة ليست سرعة الناقة ولا سرعة الشاعر، ولكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختـلاف صروفها. وأنصع دليل على ما أقول هو النظر في أمر هذا الحيوان الـوحشي الذي تحولت إليه الناقة، فهـو في هذه القصائد جميعا لا يستقر على حـال واحدة، بل تتغير أحـواله بتغير الأيـام والليالي وتـواليها. ودع عنك مزاعم الشعراء في هـذا الباب، فهي مزاعم ماكرة مضللة، فيهـا من غموض الفن ما يدق حتى يوشك أن يخفى. ما أكثر ما قلت: إن الشاعر القديم مولع بفكرة الدهر، مـؤرق بها، تشـاغل عقلـه وضميره أبـدا. وإذن إن بـدايـة هـذه القصص جميعـا في السيـاقين معا هي بـداية واحـدة عند التحقيق، وهي تنشأ في رحم واحـدة هي رحم

الدهر وصروفه وكر أيامه ولياليه، ومن هذه الرحم تولد. وهي تعبر عن إدراك الشاعر لفكرة الدهر، وتجسد إحساسه بصروف هذا الدهر.

وفي هذه القصص جميعا في كلا السياقين صراع مستعر لا يهدأ ولا ينطفىء بين الإنسان والحيوان الوحشي، ولذا فإن هذه القصص ذات بنية درامية حافلة بضروب من الصراع شتى، بعضها خارجي يدور بين المخلوقات، وبعضها داخلي تمور به النفوس وتغلي. ولسنا نخطىء إذا زعمنا أن هذه القصص هي المنطقة الأرجوانية في القصيدة القديمة، فهي ملطخة بالدم في معظم الأحيان. ففي قصة الثور الوحشي نجد الصراع بين هذا الثور والصياد الذي يهيج كلابه، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والغنيمة، وتقع المعركة بينها وبين الثور، وإذا جاءت القصة في سياق الرثاء أو بكاء الشباب كان الصياد كلّابا وراميا، واشترك في المعركة فزادها حدة وضراوة ومأساوية. وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التي ترد شريعة الماء لتنقع غلتها، وتقتل مرارة الظمأ، وبين الصياد الرامي الكامن في قُترته أو برأته المموهة وقد أعد قوسه وراش سهامه انتظارا لهذه الحمر، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وها هو ذا الماء أمامها، والصياد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وهاهي ذي الحمر أمامه. ولكنها - كما نرى - أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون ما لا مناص منه، ويقع العدوان على هذه الحمر.

وفي قصة «البقرة الوحشية» يكون الصراع أشد وأعمق فجيعة من القصتين السابقتين، فهو حينا بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيدا، وأنفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع! لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفجوعة بقايا ابنها القتيل!!

حتى إذا فيقةٌ في ضَرْعِها اجتمعت
جاءت لتُرْضِعَ شِقَّ النفسِ لو رضعا

عجـلاً إلى المعهـدِ الأدنى ففـاجـأهـا
أقطـاعُ مسكٍ وسـافَـتْ من دمٍ دُفَعَـا*

لقد ألهاها طلب المرعى وضرورات العيش عن حوارهـا فكان ما كان «فإذا المنيـة أقبلت لا تدفع». وهو ـ أي هذا الصراع ـ حينا آخر بين هذه البقرة والصيادين.

وقلما تخلو قصة من هـذه القصص من هذا الصراع المرير، فإذا خلت ــ ونادرا ما تخلو ـ فالأسباب تتصل بموقف الشـاعر النفسي على نحو ما بينت في كتاب «الرحلة في القصيدة الجاهلية».

وهذه القصص جميعا في السياق الأول ـ سياق الحديث عن الناقة ـ محملة بالشقاء في سبيل تأمين أسباب العيـش. فنحن نرى حمار الوحش مع أتـانه أو في طـائفة من الأتن الضرائز ـ ضرائر لم يؤذه مالها، كما يقول الأعشى ـ لا يكدره إلا ما قد يكون من معاسرة هذه الأتن أو بعضها له، ولكنهـا معاسرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معـاركته وصراعـه للذكـور، ودفعها عن هـذه الأتن. لقد أمكنـه الرعي، وطـاب لـه المرعى، ولكنها حـال تحول حين يصـوّح النبت، وتجف اليـنـابيع، وتنشّ الغـدران، فيجـد هـذا الحمار نفسـه في المأزق الحرج، وتبـدأ رحلـة البحث عن الماء والكلأ بما فيهـا من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الـرحيل. ونحن نرى الثور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمّه حـاملا تحت معطفه الأسـود الريح العـاصفة والزمهـرير والبرد، فيلجأ إلى واحدة مـن شجر الأرطى يحتمي بها، ويلـوذ بأغصانها وجذعهـا، ويحاول أن يكنس لنفسه مكنسا، تحتهـا فتعابثه الريح وتقـوض ما رفع من التراب، ويقضي ليلة عسيرة نكداء يعالج فيهـا المطر والبرد والظلمة الدامسة. وقل مثل ذلك أو قريبـا منه في أمر البقرة الـوحشية. ولكن طـرفا من هـذا الشقاء يتبدد ويختفي في سيـاق الرثـاء وبكاء الشبـاب، ويحل محلـه التركيز على المنعـة والقـوة وصفـاء العيش لتكون المفـارقـة بين الحالين ـ حال الحياة وحال الموت ـ أشد وأقسى وأنفذ في القلب.

---

* الفيقـة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. شق النفس: أراد ولـدها. لـو رضع: لو كـان حيا فيرضع. المعهد: المكان الذي تركته فيه. المسك: الجلد. سافت: شمّت.

وتختلف نهايات هذه القصص في سياق الحديث عن الناقة اختلافا جوهريا عن نهاياتها في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويكشف هذا الاختلاف عن الدلالات الرمزية لهذه القصص كشفا باهرا لا يدع مجالا للحزر والتخمين أو للمعاندة في الرأي. فكل هذه الحيوانات الوحشية تخرج من المعركة ظافرة مكللة بالنصر أو مبتهجة بالنجاة في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل، وجرح ما جرح، صورا مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية كما في قول «أوس بن حجر»:

. . . . كما

رفعَ المنيرُ بكفِهِ لهبا

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام «اللهب» أو «النار»، وقد قرن الشاعر هذا اللهب قرنا صريحا بفكرة الهداية «المنير»، فهو لهب رفعه بكفه عاليا هذا «المنير» الذي ينير الدرب أمام السالكين، ويهديهمّ في دروب الحياة المظلمة. رمزية جليلة وهاجة كما ترى، فكأن هذا الشاعر يمسكنا بمقابض الصدر ليوقظنا من أوهامنا، ويقول لنا: عليكم الائتمام بهذا الثور، والاقتداء به إذا أردتم أن تحيوا حياة كريمة، فليست تستقيم الحياة بلا صراع. إنه جوهرها وقانونها الخالد. وليس يختلف هذا القول الرمزي في دلالته أي اختلاف عن قول الشاعر الصعلوك «عمرو بن برّاقة»:

متى تجمعِ القلبَ الذكيَّ وصارماً

وأنفاً حَميَّاً تجتنبْك المظالمُ

ويصور الشعراء الحمُر، وقد أخطأها سهمّ الصائد، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفا من الأرض، وراح يعشّر فرحا مبتهجا بالنجاة. ولا نرى ههنا صورا مضيئة كصور الثور، ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستبسال مر، وطعن وقتل ودماء وموت، وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على حياة الحمر، وتنفيرها عن الماء، وإلقاء الرعب في ضمائرها، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها

الصياد يعض أصابعه حسرة وندما، ويلهّف أمه لأن سهمّه طاش فلم يصب منها مقتلا كما في قول «أوس بن حجر»:

فعضَّ بإبهامِ اليمينِ نَـدامـةً
ولهَّفَ سِرًّا أمَّـهُ وَهْـوَ لاهفُ

إن انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرا أو ناجيا من المعركة همّا تأكيد لقدرة الناقة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن الحياة، وتشبثها بها. وليست هذه المعاني ـ معاني القوة الجسدية وقوة الإرادة والتصميم ـ سوى استئناف وتطوير لمعاني الصلابة (الامتلاء والضخامة والنشاط وصخرة السيل ومطرقة الحداد وسواها) التي كانت الناقة تتحصن بها قبل أن تتحول إلى حيوان وحشي. فإذا تذكرنا أن الناقة هي المعادل الموضوعي للشاعر أدركنا أن هذه القوى مجتمعة ـ ما كان منها في حديث الناقة وحديث الحيوان الوحشي ـ هي تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه، وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر، وتصميمه على تنقيح حياته، وتحريرها من الظلم الواقع عليها، وتعقيمها من الخوف كي تكون حياة وافرة خصبة عزيزة فتكون جديرة به، ويكون جديرا بها. فإذا تم بناء «الذات» واكتمل على هذا النحو المثالي كان خليقا بها أن تقارع الدهر وصروفه وتحولاته، وأن تمضي همّومها وتسليها بنفسها (تذكر فكرة تسلية الهموم وقضائها بالناقة، وتذكر صفة السرعة وتوالي الأيام وتغيرها).

ويظل الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها السيوف والرماح، ويصمم على خوض غمرات الصراع مادام الموت بعيدا عنه. فإذا واجهه الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه فسدّت عليه الأفق لم يجد مناصا من الإقرار بحتمية الفناء، ولذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء قاطبة. إنه إقرار بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقرارا بمصرع هذه الحيوانات. أو قل: إن موت الحيوان الوحشي هو رمز لموته الشخصي ولموت الإنسان عامة والمخلوقات قاطبة، فكأنه يخشى مواجهة الموت فيراوغه ويهرب من وجهه في هذا المنعطف ليقابل صورته في المنعطف الآخر محققا بذلك بعض التفريج عن النفس، ومخففا من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وكاسرا حدّتها عبر موت الآخر، وما يثيره في النفس من معاني التعزي والاعتبار.

وسأكتفي بنص واحد لعله يكون شاهد صدق على ما تقدم. يبدأ «النابغة الذبياني» إحدى اعتذارياته بحديث الأطلال، ثم ينعطف إلى حديث الناقة فيصفها بالامتلاء والقوة، ثم يشبهها بالثور الوحشي، ويقص قصته، فيصور ليلة باردة من ليالي الشتاء العاصفة تحصبه بالمطر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلا في المعركة التي فرضتها كلاب الصياد عليه فرضا. وتمضي القصة إلى نهايتها المعروفة فيقتل الثور أحد الكلاب، وتقنط الكلاب الأخرى من النصر، وتخشى على أنفسها الموت، فتكف عن القتال:

فَعَدِّ عمّا ترى إذ لا ارتجاعَ له
وانمِ القُتودَ على عَيرانةٍ أُجُدِ

مقذوفةٍ بِدَخيسِ النحضِ بازِلُها
له صريفٌ صريفَ القعوِ بالمَسَدِ

كأن رحلي وقد زالَ النهارُ بنا
بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحَدِ

من وحشٍ وجرةَ موشيٍّ أكارعُهُ
طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفَرِدِ

أسْرَتْ عليه من الجوزاءِ ساريةٌ
تُزجي الشمالُ عليهِ جامدَ البَرَدِ

فارتاعَ من صوتِ كلّابٍ فباتَ لهُ
طوعُ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ

فبثهنَّ عليهِ واستمرَّ بهِ
صمعُ الكعوبِ بريّاتٌ من الحَرَدِ

وكانَ ضمرانُ منه حيثُ يوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النّجُدِ

شَكَّ الفـريصـةَ بـالمِدرى فأنفـذهـا
طعنَ المبيطـرِ إذ يشفـي من العضَـدِ
كأنـه خـارجـاً من جنب صفحتـهِ
سَفّـودُ شَرْبٍ نَسُـوهُ عنـد مُفتأدِ
فظلَّ يعجُمُ أعلى الـرّوقِ منقبضـاً
في حـالكِ اللـونِ صَـدْقٍ غيرِ ذي أوَدِ
لمّا رأى واشقٌ إقعـاصَ صـاحبـه
ولا سبيـلَ إلى عقـلٍ ولا قَـوَدِ
قـالت لـه النفسُ إني لا أرى طمعـاً
وإن مـولاك لم يسلـم ولم يَصِدِ*

في هذا النص أمـور كثيرة تستحق التأمل والنظر، بيـد أنني سأتخير بعضها، وأوجز القـول فيها. لقد ردت أطلال «ميـة» على الشاعر أحزانـه وهمّومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أقفرت الديار، وأفسدها الدهر الذي أهلك نسور لقمان الحكيم، وكـان «لبد» آخر هذه النسـور وأطولها عمرا «**أخنى عليهـا الذي أخنى على لبد**». لقد ومضت فكرة «الدهر» في هذا الخراب، ونهضت من هـذا الموت الـرمـزي، فنهض الشـاعـر إلى نـاقتـه يتحـرر بها من همّوم الـديـار وصاحبتها، ومن همّوم الدهر زاعما أن ما مضى قد مضى ولن يعود، وأن التفكير فيـه ضرب من العبث. ولئن استطاع الشـاعـر الرحيل عن هـذه الـديار المقفـرة

* انم: ارفع. القتـود: الرحل. العيرانـة: الناقـة القـوية كـالعير. الأجد: الموثقـة الخلق. النحض: اللحم. القعو: البكـرة. المسد: الحبل. وجرة: مـوضع. موشي أكارعـه: قوائمه منقطـة. طاوي المصير: ضـامـر البطن. الصيقل: الحداد. الفـرد: المسلـول. أسرت: جـاءت ليـلا. سـاريـة: سحـابة. تـزجي: تـدفع وتسوق. الشمال: ريح الشمال. الشـوامت: القـوائم، ويريـد بطوعهـا إسراعها. الصرد: البرد. استمر به: اشتـد به وقوي. صمع: ضوامر. بريـات من الحرد: بريئات من العرج. ضمـران وواشق: كلبان. يوزعه: يغـريه. المحجر: حمى القبيلة. النجـد: الشجاع. الفريصة: لحم الكتف. المدرى: القرن. المبيطر: البيطار. العضد: داء يصيب الكتف. السفود: حـديدة الشـواء. المفتأد: مـوضع النـار. يعجم: يعلك. الأود: الاعـوجاج. الإقعـاص: القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص. المولى: الناصر والصاحب.

والتخلص منها إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من «الدهر» الذي أفسد هذه الديار، وأفسد أيام الشاعر الغابرة فيها . إن فكرة «الدهر» مقيمة في عقله لاتبرحه، ولا بد له من مواجهتها ـ ولو بصورة مضمرة ـ كيلا تفسد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها . ولذلك بدأ الشاعر يحصّن ناقته ـ أو معادله الموضوعي ـ، فإذا هي موثّقة الخلق قوية كأنها العير في قوتها، مقذوفة باللحم قذفا، لأنيابها صريف مسموع، وهي حادة نشيطة مسرعة وقت الهاجرة حين تكل المطايا وتفتر. بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثور وحشي . أمران لا يخطئهما البصر: صلابة الناقة وسرعتها . أو قل حلمه بالصلابة، وإحساسه بتغير الزمن بسرعة، فكأنه يريد أن يسابقه بهذه الناقة .

لقد تحولت «الناقة» إلى «ثور وحشي» وحيد أحس صوت إنسان فامتلأ ذعرا، فهو مسكون بهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، لا فرق . ولكنه «كسيف مسلول» أحسن الحداد صقله وحدّه . وهذه صورة جليلة عظيمة الخطر تتواشج فيها دلالتان همّا : دلالة القوة، ودلالة الضوء . وقد ارتبط السيف في الثقافة العربية بالقوة ارتباطا وثيقا، وكان رمزا لها كما كان رمزا للحسم والفصل إذا اشتبهت المواقف، ولذلك قيل له «الحسام» و«الفيصل» ، وقد عبر الشعر عن هذه الوظيفة تعبيرا صريحا لا التواء فيه . فهذا شاعر اختلطت عليه علاقته بآخر، فلم يعد يقبل إلا بالسيف قاضيا يفصل بينهما :

يا سميراءُ قــرِّبي اليــوم درعي
ليس بيني وبين قيس عتــابُ
ليس إلا القــواضبُ البيضُ تقضي
بيننــا والمثقّفــات الصِّــلابُ

وقد التفت د . مصطفى ناصف كعادته في التفاتاته البارعة إلى هذه الوظيفة فقال : «والسيف صالح ـ في تراث الشعر العربي ـ لأداء وظيفة فكرية، والرغبة في تمييز الوهمّ من الحقيقة»(٢٤) . وها هو ذا سيف النابغة يميز الوهمّ من الحقيقة، فهذه النبأة التي أحسها الثور أو توهّمها «مستأنس» لن تلبث أن تنمو وتصير عدوانا

سافرا من الصيـاد وكلابه . وفي هذا «السيف المسلول» بريق وضـوء ، وللضوء دلالته الرمزية كما ذكرت مرارا . إنه يذكرنا بثور «أوس بن حجر» الذي بدا كشعلة من اللهب رفعتهـا يد «المنير» ، بل لعل الـدلالة هنـا أدق وأوضح لأن الضـوء مرتبط بـالسيف ، وصادر عنـه . إنه ضـوء القوة أو هـديها وإنارتها في دروب الحيـاة . علينا أن نستضيء ونسترشد بالقوة في حياتنا . هذا ما يود الشاعرقوله .

ولا يلبث ليل الشتاء بعواصفه ومطره أن يدهمّ هذا الثور. ولست أدري أكان الشاعر يرمز بهذا الليل البارد القاسي لشقاء المخلوقات في هذه الحياة أم كان هذا الشـور يغتسل ويتطهـر استعـدادا للصراع القـادم؟ إن بعض معـاني الاغتسـال والتطهر تلـوح في حديث الشعراء عن الشـور في هذا الموقف على نحو مـا نرى في قول «لبيد بن ربيعة» :

أضـلّ صُـــــــوارَهُ وتضيّفتــــــــــه
نَطـــوفٌ أمـــرُهـــا بيــــدِ الشمالِ
فبـــاتَ كأنّـــهُ قـــاضي نـــذورٍ
يلـــوذُ بغـــرقـــدٍ خَضِلٍ وضالِ*

فهو ـ كما يصوره لبيد ـ ثور وحيد أضل قطيعه ، ثم أصابه مطر غـزير تسوقه ريح الشمال الباردة ، فبات يلـوذ بشجر الغرقد والضال كأنه يقضي نـذورا مستحقة عليه . وليس من وظيفة لهذه النذور التي يقضيهـا سوى هدايته وإخراجـه من هذا الضلال الذي هو فيه فيما أحسب . لنقل إنها مرحلة تؤهلـه لاستئناف حياته بنهج جديد بعد أن يكون قد تطهر وتحرر من ضلاله وخوفـه . وهذه هي الدلالة التي تشع من تصوير هذا الثور في شعر «المثقب العبدي» :

فبـــــات إلى أرطـــــاة حقفٍ كـأنها
إذا ألثقتهـــا غَبيـــةٌ بيتُ مُعْـــرِسِ**

---

* الصوار: قطيع البقر الوحشي. نطوف: مطرة غزيرة . الغرقد والضال: ضربان من الشجر.
** أرطاة: شجرة الأرطى . غبية : مطرة .

فقد بـات هذا الثـور يلوذ بشجـرة الأرطى الضخمة التـي ينهمّر عليهـا المطر فتفوح روائحهـا الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافـه. ولكننا لا نكاد نجد فـرقا يذكر بين طـرفي السؤال لأن الشقاء يمنح الإنسان خبرات جـديدة، ويعمق وعيه للحياة، ويؤهلـه لاستئنافها بنهج جديد. مهمّا يكن من أمر فأنـا أحس إحساسا غامضا لا أكاد أتبينه تبينا دقيقا بأن لهذه الليلة الباردة وهذه الشجرة وظيفة جليلة في سياق هذه القصة.

لقد عبر هذا السيف المسلول تلك الليلة الباردة مهتديا بضوئه، فزادهُ الشقاء وعيا وإدراكـا للحياة، وعمق بصيرتـه بنواميسها، أو تطهـر الثور وغـدا مستعدا لاستئناف حياته بنهج جديد، وقد عبث مفهوم «القوة» المركوز في السيف المسلول بمشاعر الذعـر التي كانت في البيت السابق وبددها بعض التبـديد. وها هو ذا الآن أمام الصراع وجهـا لوجـه. لقد حاول الفـرار من وجه الكـلاب فلحقت به وحاصرتـه، فنظر في أمـره فرأى أن لا منـاص من المعركـة أو الاستسلام والموت. ألم أقل مـرارا: إن الصراع هو قـانون الحيـاة الخالـد؟ وإذا لم تكن راغبا فيـه فأنت محمول عليه اضطرارا كهـذا الثور. وتبدأ المعركة فنرى الثـور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حمى القبيلة، ويطعن أحد الكلاب طعنـة نافذة نجلاء فكأنه «المبيطر» الذي يداوي الإبل من مرض أصاب أعضادها. هل ترى كيف تقمص «الثـور» شخصيـة البطل المحـارب، أو قل: عـاد إلى أصلـه البشري -أي إلى الشاعـر- ، ثم كيف زاده شقـاء القتال وعيا فإذا هـو طبيب يداوي المرضـى؟ ما المرض الذي كـان يداويه هذا الثـور؟ إنه مرض الظلم والعـدوان، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقـوة والصراع. إنها حقيقة قاسيـة وَمُرَّة، ولكنها حقيقـة ضخمة من حقائق الكون الكبرى القليلة. وأي تجاهل لها أو محاولة للاستعلاء عليها هي - أو هو - موقف مثالي زائف لا تنجم عنه إلا الخسائر الفادحة.

وقد يدهشك ما في هذا النص من تصوير بديع للصراع النفسي، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب، وما يعتريها من التبـدل والتحول، فقد كانت شهوة الطمع، وحب الغنيمة، والثقة بالظفر تملأ نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويدا رويدا، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم، ثم شرعت

مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها. حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة التي توشك أن تكون معركة آدمية صرفا.
ولا يقل تصوير نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب. ولكن أجمل ما في هذا النص رمزيته البديعة التي تلوح وتخفى كشمس في يوم غيم، أو كأمواج البحر وأطياف الأحلام.

***

وتبدو قصة «مشتار العسل» مثقلة بالمعاناة والشظف والشقاء، ومفعمة بروح العدوان من أجل البقاء. وقد استمد شعراء «هذيل» هذا الموضوع من بيئتهمّ الجبلية، ومضوا يرددون الحديث فيه حتى استقر تقليدا شعريا بارزا في القصيدة الهذلية. وقلما نظفر بهذا التقليد خارج قبيلة «هذيل»، ولعل «المسيّب بن علس» قد اقترض هذا التقليد منهمّ، فهو يلم به في واحدة من أشهر قصائده هي رائيته التي قالها في المديح، وذكر فيها قصة «الجمانة البحرية».

يقص هؤلاء الشعراء حكاية هذه النحل التي اتخذت من شعاب الجبال كُوى لها تعسل فيها لبرودتها. ويصورون بكور هذه النحل ترافقها نحل صغار صهب الأجنحة إلى الأماكن البعيدة أو إلى رؤوس الجبال الشاهقة لتأكل الثمر، وتجمع الرحيق، فإذا اصفرّت الشمس وآذنت بالأفول انقلبت هذه النحل إلى وِقابها الباردة في تلك الجبال. هذا ديدنها في قصار الأيام وطوالها أبد الدهر.

ولكن الحال لا تعتّم أن تنقلب بهذه النحل حين يخالفها إلى معاقلها «مشتار العسل» - العسال - فيصيب منها ما كانت تحذره. ويصور الشعراء هذا العسال الخشن الصبور وهو يرقب جماعة النحل ترتفع إلى قمة الجبل ثم تزلّ عنه، فيعلم أن ثمة عسلا، فيعتزم أن يجنيه. ويقوم من ساعته فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه، فيضرب ثَمَّ وتدا، ثم يربط به حبلا ويشده شدا وثيقا، ثم يتدلى عليه فكأنه حبل الموت - كما يسميه أبو ذؤيب - حاملا معه أعوادا يخرج بها العسل، ووعاء من جلد. وما يزال يتدلى على الحبل حتى يصل إلى صخرة ملساء يزل عنها الغراب لملوستها حيث وقبة النحل. فإذا وصل إلى هذه الوقبة خشي أن تلسعه النحل فدخّن عليها دخانا كثيفا، فتطايرت خائفة مذعورة، وراحت تدوّم على

مقربة من بيتها وقد تضامّت جماعات جماعات يعلوها الذل والاكتئاب. ولست أرتاب لحظة في أن هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينفذوا من هذه القصة إلى التعبير عن رؤيتهمّ للحياة وموقفهمّ منها شأنهمّ في ذلك شأن معاصريهمّ الذين نفذوا من قصص الحيوان الوحشي إلى التعبير عن رؤاهمّ ومواقفهمّ من هذه الحياة على الرغم من أن قصص الحيوان تأتي في سياق الحديث عن الناقة، وقصة مشتار العسل تأتي في معرض الحديث عن طيب ريق الحبيبة. إنهمّ يرمزون بها للشقاء في هذه الحياة، ويرونه شقاء عنيفا متصلا لا ينقطع محفوفا بالأخطار والمهالك، لكنه شقاء لابد منه، كما يرمزون بها لفكرة العدوان الماثلة أبدا في الحياة التي ترهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ولرأيهمّ في أن الصراع من أجل البقاء هو قانون هذه الحياة الخالد. وإن كنت تصبر فأرجو أن تصبر على قراءة هذا النص الذي يقص فيه «أبو ذؤيب» هذه القصة، ويصور مشاهدها في سياق الحديث عن ريق صاحبته الذي رآه كالخمر الممزوجة بالعسل طيبا.

بأري التي تهوي إلى كل مُغرب
إذا اصفَرَّ ليطُ الشمسِ حانَ انقلابُها
بأري التي تأري اليعاسيبُ أصبحت
إلى شاهق دون السماء ذؤابُها
جَوارِسُها تأوي الشعوفَ دوائباً
وتنقضّ ألهاباً مضيقاً شِعابها
تظلّ على الثمراءِ منها جوارِسٌ
مراضيعُ صهبُ الريشِ زُغْبٌ رقابُها
فلما رآها الخالديُّ كأنها
حصى الخَذفِ تكبو مستقلاً إيابُها
أجدَّ بها أمراً وأيقنَ أنه
لها أو لأخرى كالطحينِ تُرابُها
فقيلَ: تجنَّبْها حَرامٌ، وراقه
ذراها مُبيناً عَرضُها وانتصابُها

فأعلقَ أسبابَ المنيةِ وارتضى
ثُقوفَتَهُ إن لم يَخُنه انقضابُها

تدلّى عليها بين سبٍّ وخَيطةٍ
بجرداءَ مثلِ الوكفِ يكبو غُرابُها

فلما اجتلاها بالإِيامِ تحيَّزت
ثُباتٍ عليها ذلُّها واكتئابُها*

هل نصدق أن «أبا ذؤيب» جاء بهذه القصة لتصوير ريق صاحبته؟ وكيف يغذِّي هذا الشقاء المرير، شقاء النحل وشقاء العسال، فكرة طيب الريق؟ وماذا ينتفع هذا الريق بعدوان العسال على النحل أو بذل هذه النحل واكتئابها؟ وهل تمزج الخمرة بالعسل والماء حقا؟! ما هذا الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعناء والعدوان؟ ما أكثر الأسئلة وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذيذة الطعم دون مشقة وعناء ومغامرة محفوفة بالموت والخطر. إن العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا، وإن المغامرة تمنحها نكهة خاصة فريدة كنكهة هذا المزيج الغريب الذي يتخيله أبوذؤيب، وإن طيب الحياة مرهون بالمشقة والمعاناة وبذل الجهد. فلا غرابة إذن في أن تشقى هذه النحل لجمع الرحيق وتعسيله، أو في أن يشقى هذا العسال

* الأري: العسل. أراد هذه الخمرة التي سبق ذكرها تمزج بالعسل. تهوي: تطير. المغرب: المكان الذي لا تدري ما وراءه. ليط الشمس: أراد لونها. تأري: تعمل، وأراد: بأري التي تعملها اليعاسيب، واليعسوب أمير النحل. الشاهق: قمة الجبل. الجوارس: ذكور النحل. تأري الشعوف: تعمل فيها، والشعوف: أعالي الجبال. ألهاب: ج لهب وهو الشق في الجبل. مضيقا شعابها: شعابها ضيقة. الثمراء: جبل، وقيل شجر مثمر أو جمع ثمرة. مراضيع: أراد صغار النحل. الخالدي: رجل من بني خالد. حصى الخذف: كأنها من صغرها الحصى الذي ترميه يد الأعسر. تكبو: تزل. إيابها: جماعتها. وأراد كلما استقلت في الجبل كبت. أجدبها: أجد أمره. الأخرى: أراد للأرض. حرام: اسم العسال. مبينا عرضها: أراد قرص شهدة العسل البارز أمامه. أعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلى عليها. ثقوفته: خبرته. السب والخيطة: الحبل والوتد. بجرداء: على صخرة جرداء. الوكف. بساط من الجلد. يكبو غرابها: يزل عنها الغراب لملاستها. اجتلاها: طردها. الإيام: الدخان. تحيزت: اجتمع بعضها إلى بعض. ثبات: جماعات.

للحصول على هذه الشهدة التي راقته فسعى إليها سعيا حثيثا غير عابىء بالخطر والموت. لم يكن «أبو ذؤيب» يتحدث عن ريق الحبيبة، بل كان يتحدث عن الحياة ونواميسها، وكان يعلم أنها مثقلة بالمشقات والمخاوف والأخطار ولكنها جميلة تستحق كل هذا العناء، وكان يؤمن بأن الكفاح ولو التبس بالعدوان مطلب جليل من أجل البقاء. لمَ لا نقول: إن وحدة الكون قائمة على التعدد والاختلاف؟ يمنحها التعدد ثراء وخصبا، ويقودها الاختلاف إلى الصراع، وبذلك لا تكون فكرة الصراع غريبة مستهجنة بقدر ما تكون تعبيرا عن الواقع. ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهمّ ببعض لفسدت الأرض﴾.

***

قضية المبدأ

تعد قضية «المبدأ» قضية جوهرية من قضايا الإنسان الكبرى، فهي في صميم الوجود الإنساني، وهي التي تمنح الإنسان جدارته بالإنسانية لأنها قضية «القيم» التي يؤمن بها ويدافع عنها. والإنسان بطبعه صانع «قيم»، فهو يخلق «قيمه» في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته وأحلامه. والمصلحون الكبار في التاريخ الإنساني حالمون كبار، وصنّاع «قيم» جليلة كبرى. وهل يكون الإنسان بلا قيم أكثر من كومة من اللحم والعظام؟ وهذه القيم التي يؤمن بها الإنسان ـ فردا كان أو جماعة أو أمة ـ هي التي تحدد انتماءه. وبناء على هذا قد تتماهى مشكلة «الانتماء» وقضية «القيم» أو «المبدأ»، فتبدوان قضية واحدة لُحمتها الشعور بالانتماء وسداها الإيمان بقيم الجماعة التي ينتمي الإنسان إليها. بيد أننا نستطيع العثور على فرق دقيق بين القضيتين يميز إحداهمّا من الأخرى أحيانا، فقد يكون الإنسان منتميا إلى جماعة ما بحكم نشأته فيها أو علاقاته بها، ولكنه لا يشعر بمسؤولية هذا الانتماء، ولا يؤمن بدفع ضريبته الباهظة، وهذا هو الانتماء الهش الذي ينقلب إلى «اغتراب» في اللحظات أو المواقف الحرجة. أيتما حال إن قيم الإنسان أو مبادئه هي الإنسان نفسه، فإذا انتفت تجرد من إنسانيته، وتحول إلى واحد من العجماوات. وليس يصنع الإنسان الفرد قيمه كلها، ولكنه يرثها ويضيف إليها، فهي جزء أصيل من

مفهوم «الثقافة» الـذى شيَّدته الإنسانية من خبراتها وأحلامهـا عبر تاريخها الطويل الذي لم تنطفىء فيـه يوما شعلة الشـوق والحنين إلى وجود أسمى وأبهى وأكمل. إن الإنسان هو المخلـوق الوحيد الذي يرث جنسه، ولـذلك وصفناه بأنه «وارث قيم» و«صانع قيم»، ولم نصفه بأنه وارث جسد وغرائز؛ لأن الحيوان الأعجم يرث جسده وغـرائزه، ولكنـه لا يـرث «الخبرة أو الثقـافة»، وهـو ـــ لهذا السبب ـــ يكـرر سيرة أسلافه، فيبدأ من حيث بدأ سلفه القديم، ويمضي على نسقه. وقد شغلت قضية «المبدأ أو القيم» عقل الشـاعر القـديم كما شغلت عقل مجتمعه، سـواء أكانت قيما إنسانيـة كبرى عامـة أم قيما قبلية ضيقـة خاصـة. وفرضت هـذه القضية على ذلك المجتمع ضرائب باهظـة من صفوه وسلامـه وآلة معيشته وأرواح أبنائه على نحـو ما نعرفه من تـاريخ هذا المجتمع وشعره. ولست أنوي الحديث عن هـذه القيم مفرقة في شعرنـا القديم فهـذا أمر كثـر فيه القـول وطال، ولكنني أريد الحديـث عن هذه القيم مجتمعة فيما يسمى «المبـدأ». وقد يكون هذا المبـدأ تعبيرا عن الحس الأخلاقي السائد، أو تعبيرا عن هذا الحس الأخـلاقي وهو يتهيأ للدخول في مدار جـديد هو المدار الإسـلامي. وقـد كنت أثـرت هـذه القضيـة منذ مـا يقـرب من عقـدين، واستـوقفتني يومئـذ ثلاث قصص شعـرية هي: قصـة «الجمانة البحـرية» في شعـر «المسيّب بن علس» وقد قلت فيهـا بعض القول، وقصة «القـوس» في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني، وقصة «الصيـد البري» في لامية زهير بن أبي سلمى الجميلة التي قالها في مـدح «حصن بن حذيفـة الفزاري»، وقـد نصصت على هاتين القصتين في إشارة عابرة[٢٥]. وأود اليوم أن أقف على قصتي القوس والجمانة.

استـوحى الأستـاذ محمـود شـاكـر قصة «قـوس» الشماخ في قصيـدتـه «القـوس العذراء»، فـردّ على الشعر روحه التي أزهقتها الفجـاجة والرطـانة والعبث المستطير، وبلّل أجنحته التي يبست بمشاعر دينيـة فياضـة غامرة، وبـرؤيته وتصـوره للحياة والكون والعمل والفن وعلاقـة العامل بعمله والفنان بفنه «فـالعمل كما ترى، هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»[٢٦]، «وإذا كل صنع يتقاضاه حقَّ إحسانه، وكـل عمل يحن به إلى قرارة إتقانه»[٢٧]، «فكذلك جـاشت نفسه، حتى اندفقت صبابة منها فيما يعمل، وتضرم قلبه حتى ترك مِيسمه فيما أنشأ،

فتدلّه بصنع يديه لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفتن بها استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بها حاز منه وملك، ويضنيه الأسى عليه إذا ضـاع أو هلك»[٢٨]، بعبارة الأستاذ شـاكر نفسها في مقدمته النثرية التي قدم بها لقصيدته الفريدة في بابها.

وكتب د. إحسـان عباس دراسـة قيمـة أدارها حـول قصيـدة الأستاذ محمـود شاكر، فأبرز فيها آراء الأستاذ شاكـر السابقة، وأضاف إليها ما يجدر بأستاذ كبير وناقد موهوب مثله أن يضيف، وألمع إلى «قوس» الشماخ غير مرة[٢٩]. وقد افتتح مقالته بقوله:

«للقوس في الأدب العربي ــ منذ أقدم عصوره ــ وجود يتجاوز الواقـع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه ـ أعني مصدر رزقـه ومعقد أمله ـ مضرب المثل لكل مـن ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجـوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكـون عودا من نبع [يـريد شجـر النبع] وإنما أصبحت تحمل قيما جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات ارتبـاط بمشكلات إنسانية كبرى». وما تزال أشياء أخـرى غير القوس تحمل دلالة رمزيـة خصبة حتى وقتنا الحاضر في بعض أرجاء الوطن العربي، فما تزال «الجنبيـة» في اليمن ـ وهي خنجر معقوف يتوسط تحت الصدر حزامـا مشدودا حول الجسم ـ رمزا لقيم المروءة والرجـولة والشرف، فمن يفرط بها في رهن أو غيره فإنما يفرط بأغلى ما يملك.

فما قـوس الشماخ؟ ومـا قصتهـا؟ إنها قـوس صيــاد فقير مـدقع تكفل لـه ولأسرته الرزق، وقد كانت قبل ذلـك غصنا في شجرة من شجر الضال الطيب الرائحـة، تفرقت أغصـانها وتهدلت، وأحاط بها شجـر كثيف وحواجـز شتى فـاحتجبت عن العيون. ولكن القـوّاس ظل يـرقب هذا الغصن زمنـا حتى إذا طـال وتم وغدا صـالحا ليكون قـوسا نهض إليـه يرتقي الجبل، ويتخـذ له فيـه مسربا فيقطع كل ما يسدّه عليـه من رطب ويابس، وينغلّ في مشقة وعسر بين هذا الشجر حتى وصـل إليه في هضبته العالية البـارزة للشمس، فأنحى عليه

بفأسه الحادة الشرسة، فلما صار في يديه ابتهج واطمأن وأحس أن الغنى أحاط به من كل صوب، وخامرته نشوة الظفر فازورّ معرضا عن خلطائه وأصحابه. ثم قفل بهذا الغصن، فعرّضه للشمس حولين كاملين ليشرب ماء قشره، وهو بين الوقت والوقت يردد النظر فيه، ويجسّه ويقلّبه ليعلم ما فيه من عيب فيصلحه ويلينه ويقيمه. فلما تصرَّم الحولان كاملين أدخله في آلة الثقاف فثقّفه وسوّاه، وبرّأه من الاعوجاج، ثم برى قشرته بالطريدة، فراضه وأصلحه كما تراض الفرس الشموس بالمهامز حتى يلين قيادها فتستقيم. لقد صار الغصن قوسا، فشرع يذوقها ويختبر شدتها ولينها، فوجدها فيهما معا على خير ما تكون عليه القئاس. فإذا انطلق عنها السهمّ كان له صوت امرأة ثكلى تبكي ابنها الميت، وإذا أصاب ظبيا مات على مكانه، أو ذعره فخذلته قوائمه فلم يقو على الفرار. وتنسم رائحتها الطيبة ملء صدره فكأنما هي من طيبها قد صُبّ عليها الزعفران المذاب بالماء، صبته نساء يمنيات مشهورات بخزن العطر وكنزه. فإذا أصابها بلل الصباح طار إليها فألبسها ثوبا موشّى من ناعم الحرير، وربأ بها أن تطوى عليها الثياب الخلقة. ولم يزل هذا شأنه وشأنها يرعاها ويصونها ويزداد بها فتنة حتى أهلّ موسم الحج، فكان بصحبتها فيمن أمَّ السوق من الناس، فعرض له رجل خبير بالقئاس، فمد يده إليها فرازها فعرف حسنها وكمالها، فطفق يساومه، ويغلي بها الثمن، وينوّعه، فهو ثياب من أجود الثياب وأغلاها،، وأواق من الذهب الخالص الأحمر المتوهج كالجمر، ودراهمّ مدوَّرة «كعيون الجراد»، وجلد مدبوغ بالقرظ من جلود المعزى الغالية. فنازعته النفس والتوت عليه، وأغراه الثمن، وأبى عليه العقل واستعصى، فغرق في لجة الحيرة يراجع نفسه ويشاورها: أيأخذ هذا الثمن الغالي أم ينصرف عنه؟ وتحلّق حوله الناس يوسوسون له ويرققون القول، ويحضّونه على البيع، فالثمن غال والربح كبير، والخطأ كل الخطأ أن يفرط فقير بكل هذا الربح. ولم تزل النفس تخادعه، وبريق الذهب يغريه، وتفتنه الثياب والجلود والمال، وتضلله وسوسة القول حتى سكت صوت العقل وغاب فباعها!! فلما فارقته فاضت العين عبرة، ونهض في صدره شوك الندم والحسرة، واتقد فيه حب ممض محرق فكأنما هو يجز قلبه ويقطعه!!

وقصيدة الشمّاخ قصيدة نافرة ذات لغة وعرة كزّة، تروض قافية شموسا، ولكنها -على نفارها وشموس قافيتها- تأخذ بالألباب، وتقود بالنواصي إذا صابرتها زمنا. لقد ضرب لها حزون جبال الشعر حتى جاء كل بيت منها على حد تصوير تميم بن مقبل المدهش لشعره:

أغـرّ غـريـبـا يمسح النـاسُ وجهـه
كما تمسحُ الأيـدي الأغـرّ المشهّـرا*

ولم لا يكون نص «ابن مقبل» مفتاحا لنص «الشماخ»؟ لقد تحدث «ابن مقبل» عن حزون جبال الشعر التي ضربها حتى تيسر له الشعر فجاء «**أغرّ غريبا يمسح الناس وجهه**»، ولا ريب في أن الشماخ قد ضرب حزون جبال الشعر أيضا حتى تيسرّت له هذه القصيدة على نحو ما ضرب «القوّاس» حزون الجبل وهو يرتقيه للوصول إلى شجرة الضال. وقد راض «القوّاس» قوسه وثقّفها وسوّاها كما تراض الفرس الشموس حتى تنقاد:

أقـام الثّقـافُ والطـريـدةُ درأهـا
كما قـوّمتْ ضِغْنَ الشَّموسِ المهامزُ**

وقد راض الشماخ وابن مقبل كلاهمّا شعره حتى غدا كالفرس الأغر المشهّر. ولو كان الأمر كذلك لكانت قوس الشماخ رمزا لشعره الذي يتخيره كما تخير هذا «القواس» فرع الضالة «**تخيّرها القواس من فرع ضالة**»، ويشقى فيه شقاء هذا القواس في العناية بهذا الفرع. ولكانت هذه الضالة رمزا للشعر قاطبة. بعبارة أعمّ: لكانت القوس رمزا للفن أو للعمل، ولكانت علاقة القواس بها رمزا لعلاقة الفنان بفنه، والعامل بعمله على نحو ما رأى الأستاذان الجليلان محمود شاكر وإحسان عباس، وهي رؤية ثاقبة ما في ذلك شك البتّة. ولكن أصل القضية لا يزال ـ في ظني ـ محتاجا إلى بعض الحفر والتنقيب للكشف عنه.

---

* الأغر المشهّر: الفرس، يعني جاء سابقا غيره من الخيل فمسح الناس وجهه إكراما له، وحبا له.
** الثقاف: خشبة خاصة تسوى بها القسي. الطريدة: قصبة خاصة تُبرى بها القسي. الدرء: الاعوجاج. الجموح: الفرس الجموح، وتقويم ضغنها: ترويضها حتى يلين قيادها. المهامز: ج مهماز: تنخس به الدواب لتستقيم.

فليست القضيــة قضيــة عمل فحسب، بل هــي قضيــة وظيفــة هــذا العمل أو رســالته. ورب عمل تــذروه الريح فـلا يكترث له أحـد لأنه أصم أبكم. بعبـارة أخرى لعلهـا أدق وأوضح: إن في كل عمل فني دلالتين: دلالة تاريخيـة نسبية، وأخرى إنســانية عـامة. فإذا تجرّد منهما كان عبثـا محضا ولـو شقي فيه صـاحبه. وهاتان الدلالتان همّا اللتان تعبّران عن الحس الأخلاقي للشاعر، أي عن «قيمه» أو «مبادئه». وكلنا يعلـم أن هذه «القيم» مبثوثة متغلغلة في العمـل فنيا كان أو غير فني، وفي السلوك العام. لنقل: إن الأعمال والسلوك تجليات عملية للقيم، وهي في الوقت نفسه تروز هذه القيـم وتنقّحها وربما تضيف إليها، ولذلك قلنا: إن الإنســان وارث قيم وصــانع قيم. إن القيم هي روح العمل وحلمـه الشـاق، تتغلغل فيه فيـزهو بها، فإذا انطفأت نـارها الخضراء عاد هشيما أو غثـاء أحوى. وفي ضوء هذا التصور تكون «قوس» الشماخ رمـزا «لمبدأ» وهدف سام في الحياة أي للقيم التي إذا عـري منهـا الإنســان انحط إلى درك الحيـوان الأعجم، وهـو رمـز يتضمن العمل والسلـوك والـرؤى والأحـلام، وهل ينفع المرء إذا خسر نفسـه أن يربح العالم؟

وقد ربح «القوّاس» بعض هذا العالم أو رموزه، ربح الذهب والمال والجلد الفاخر والثياب النفيسة، ولكنه خسر مبدأه وقيمه، فـاكتشف أنه قد خسر كل شيء لأنه قد خسر نفسـه، وأفـاق من سقطـة البطل المدمـرة أو صحا من بـاطلـه على فجيعتـه، فاجتافـه وتنازعه ندم قاس وحـزن مر وشعور جارح بالضيـاع، فخارت قوى النفس التي انكسرت صلابتها وتهدّمت، فأسلم أمره لطائر البكاء والحزن:

فلما شراهــــا فــــاضــتِ العينُ عَبْرةً
وفي الصــدرِ حــزّازٌ من الـوجـدِ حـامِـزُ*

وكان هذا القواس قد اختار هـذا الغصن وهو يعلـم أن حرية الاختيار ترتب عليه وتقتضي منه المسؤولية عن اختياره، أو قـل: اختار هذا المبدأ وهو يدرك أن

* شراها: باعها. حزّاز: قاطع. حامز: ممض محرق.

الوجه الآخر للاختيار الحر هو المسؤولية. وقد نهض بهذه المسؤولية خير نهوض، وشقي في سبيل اختياره شقاء مرا، فخاض صراعا ضد الطبيعة (أو الجبل) مسلحا بالإرادة والتصميم والقوة، وشاقا لنفسه طريقا في هذه الحزون الجبلية الوعرة، مصابرا للفقر، مؤثرا هذه القوس على نفسه يخصها بأفضل الثياب. ألا يصح أن تكون هذه الجبال الوعرة صورة للحياة الإنسانية، وأن يكون شقاء القواس في البحث عن طريق له فيها رمزا لشقاء الإنسان في البحث عن سبيله في هذه الحياة؟ وما رأيك في هذه القمة البارزة للشمس المطلة على الحياة من فوق، وفي هذا الغصن الذي يتسنَّمها، وفي هذه الغبطة الغامرة التي غمرت القواس وهو يحتضن هذا الغصن؟ ألا يصح أن يكون هذا كله رمزا لاهتداء الإنسان إلى مبدئه، فإذا ملك هذا المبدأ واطمأن إليه أحس أنه يطل على الحياة من فوق، ويعرف دروبها، فلم يعد يخشى حيرة أو ضلالا؟ وما رأيك بهذه الشمس الساطعة التي برز لها أو برزت له، أليست رمزا لهذه الهداية التي هو فيها؟ أليس ينير «المبدأ» ـ أو القيم ـ سبل الحياة أمام المؤمنين به؟ ويستخدم الشاعر لفظ «الاطمئنان» للتعبير عن حصول القواس على القوس، كما يستخدم لفظ «الغنى» للتعبير عن إحساس القواس بأهمّية هذه القوس. وأي اطمئنان أجمل وأمكن من اطمئنان العقل إلى اختياره، وأي غنى أعظم وأجلّ من غنى النفس بعقلها ومبادئها؟

تخيّرها القوّاسُ من فرعِ ضالةٍ
لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ

نَمَتْ في مكانٍ كنَّها فاستوت به
فما دونها من غِيلِها متلاحِزُ

فمازال ينجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ
وينغلُّ حتى نالها وهو بارزُ

فأنحى عليها ذاتَ حدٍّ غُرابُها
عدوٌّ لأوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ

فلما اطمأنّت في يديه رأى غنى
أحاط به وازورّ عمَّن يُحاوِزُ*

وفي ضوء هذه «الهداية»، وظل هذا «الاطمئنان والغنى» مضى القوّاس يعنى بقوسه فيحسن العناية، فعرّضها للشمس لتشرب ماء قشرها، وجسّها وقلّب النظر فيها ليصلح ما قد يكون فيها من عيب، فقوّم منآدها فاستقامت، وبراها فاملاسّت، وفاح ضوعها الطيب الزكي، وصانها بنفيس الثياب وغاليها. وقد قلت من قبل: إن الأعمال تروز المبادىء وتنقّحها وتضيف إليها، بعبارة أخرى: إن العمل يمتحن النظرية ويصحح ما قد يكون فيها من عيب أو قصور تماما كما فعل هذا القواس بقوسه.

فمظّعها عامينِ ماءَ لحائِها
وينظرُ منها: أيّها هو غامزُ
أقام الثّقافُ والطريدةُ درأها
كما قوّمتْ ضِغنَ الشمّوسِ المهامِزُ**

وذاق هذا القواس قوسه يختبرها شدة ولينا، فكانت نعم القوس فيهما جميعا، فزاد رضى واطمئنانا، وتضاعف الزهو والاعتزاز في نفسه. فإذا أصاب سهمّها ظبيا مات على مكانه، وإذا سمع صوتها الشجي كصوت الثكلى امتلأ ذعرا، فخذلته قوائمه فلم يستطع الفرار:

إذا أنبضَ الرامونَ عنها ترنّمت
ترنّمَ ثكلى أوجعتها الجنائزُ

---

* الضال: شجر تتخذ منه السهام. الشذب: الأغصان المتفرقة المتهدّلة. كنها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. متلاحز: متضايق دخل بعضه في بعض. ينجو: يقطع ما يؤذي. ينغل: يدخل في شيء متلاحم على مشقة. بارز: ظاهر للشمس. أنحى عليها: أقبل يقطعها. غراب الفأس: حدّها. العضاة: شجر ضخم ذو شوك. مشارز: شرس. ازورّ: مال وأعرض. يحاوز: يخالط ويصاحب.

** مظّعها: وضعها في الشمس لتشرب ماء قشرها. غمز العود: جسّه لينظر أين يلينه ويقيمه. الثقاف: خشبة تسوى بها القوس. الطريدة: قصبة تبرى بها القوس. الدرء: الاعوجاج. الشموس: الفرس الجموح. المهامز: ج مهماز، تنخس به الدابة لتستقيم.

هتــوفٌ إذا مــا خــالـطَ الظبيَ سهمُهــا
وإن رِيع منهــا أسلمتـــهُ النـــواقِـــزُ*

لقد عبثت مشـاعر «الثكل» بهذا السياق مـن الرضى والاطمئنان والحبـور والاعتزاز، فخلخلته وغيّرت من مذاقه ولـونه، وسرت فيه فأعاقت حركته ونمـوه، فحار في مكانه لا يـريم! إنـه كظبي نافـر في هـذه الصحـراء تملأ أعطافـه الحيـاة، ويكتظ قلبـه بالبهجـة والرضى، أصابه سهمٌ فصرعه، أو انقذف في قلبه رعب قاتل، فهو في الحالين مقيد مكانه لا يبرحه، قيّـده الموت أو الخوف لا فرق، . مـا الذي أريد أن أقـوله؟ بل مـا الذي يـريد الشماخ أن يثيره ويشيعه في هـذا السياق العـامر بالاطمئنـان والبهجة والثقـة؟ لقد تحولت القوس إلى امرأة مفجوعة بابنها فهي تنوح عليه «ترنم ثكلى»، فهل كان الشماخ يرشح بهذا التحول ــ أو الصورة ــ للفجيعة القـادمة؟ أهي صـورة مبكرة تنبىء بفجيعـة بيع القوس وحزن القواس وندمـه ولوعته؟ لقد خدع الذهـب والمال وزخارف الحياة القواس، فتخلى عن قوسـه، وكانت سقطتـه الفاجعة، كما يخدع الـذهب والمال وزخارف الحيـاة صاحب القيم والمبـادىء فيتخلى عن قيمـه ومبادئه وتكـون سقطتـه الفاجعـة. فهل كـان الشمّاخ يرهص لهذه الفـاجعة، بصورة الأم الثكلى؟ هذا هـو ما أظنه. ومنذ هـذه اللحظة يتحول سياق القصة فيحـل القلق والاضطراب والبلبلة محل الاطمئنان والبهجـة والحبور، وتغدو نفس القـواس مسرحا لصراع نفسي عنيف يتشـاجـر فيها ويتنـازعها الحرص على القـوس وحبهـا والتعلق بها من طرف وإغـراء الذهـب والمال ومكر المشتري ووسـوسة النـاس من طـرف آخر. لقـد جاءت اللحظـة الحرجة التي تختبر معـادن الرجـال فيتبين الصلب من الـرخـو. إننا جميعـا نعشق المبـادىء والقيم النبيلـة ونتغنى بها، ولكن الـذين يقـوون على التضحية في سبيلهـا ودفع ضرائبها البـاهظة قلائل. إن النفس أمّـارة بالسـوء، وإن نار الإغراء المتوهجة كجمر الذهب تذيب معادن النفوس إلا ما قل منها أو ندر.

فـــــوافى بها أهل المواسم فـــــانبرى
لها بَيّـــع يُغلي بها الســـــــــــومَ رائزُ

---

* أنبض القـوس: جـذب وترهـا، فإذا أطلقـه نبض ورن. الجنـائز: ج جنـازة: أراد الميت نفسـه. هتوف: لها صوت عال. وحذف جواب «إذا» كأنـه معلوم لا شك فيه، أي إذا أصابه السهم مات على المكان. ريع: ذعر. أسلمته: خذلته. النواقز: القوائم.

فقـــــالَ لـــــــه : هل تشتريها؟ فـإنها
تُبــــاعُ بها بِيعَ التّـــــــلادُ الحرائزُ
فقـــــــــــال : إزارٌ شرعبـيٌّ وأربـعٌ
مـن السِّيراء أو أواقٍ نـــــــواجـــــــزُ
ثمانٍ مـن الكــــــــــــوريّ حُمرٌ كـأنها
من الجمـر مـا أذكى على النـار خـابـزُ
وبُــــردانِ من خــالٍ وتسعـــــون درهمًا
على ذاك مقــروظٌ من الجلــدِ مــاعـــزُ*

إنها نفسيـة تـاجر مـاكـر خبيث يعـرف كيف يتسلل إلى مـواطن الضعف في النفس البشرية ، ويعرف كيف يثيرها ويداعبها ، فيستعرض أمامها مواطن الفتنة والإغراء موطنا موطنا في هذه الحياة المتبرجة الكاملة الزينة التي تخطر بدلالها وفتنتها الساحرة ، ولا يزال يروضها ، ويتفنن في العرض والإغراء حتى تذل له وتنقاد! ولهذا شرع يفصل في الثمن كل هذا التفصيل فكأنما يـريد أن يكسر صلابـة الروح بهذه الطـرقات المتتـابعة ، ويمتصّ رفضهـا وشموسهـا شيئا فشيئـا ، ويجرّعها الخديعـة والباطل جـرعة إثـر جرعـة إثر أخـرى . وقد يشير هذا الإسهـاب في الحديث عن الثمن «إلى نفـاسة القـــوس ، وإلى الإيغـال في الإغـــراء» كما لاحظ د . إحسـان عباس ، ولكن وظيفته الحقة هي ترويض نفس القـواس وكسر صلابتها الروحية لا الحصول على القوس ، أو قل تدمير «المبادىء أو القيم» بتدمير أتباعها ومعتنقيها . وإن لم يكن الصياد هو القوّاس نفســه –وهذا محتمل بل راجح– فإن الرأي السابق يزداد صلابـة لأن هذا التفسير يعني وجود ثغرة كبيرة في القصة ـ ومـا أكثر الثغرات

* أهل المواسم : مجامع النـاس في زمن الحج . بيّع : مشترٍ يحسن البيع والشراء . السـوم : المساومـة . رائز: مختبر. التّـلاد : المال القديم الموروث . الحرائز: التي تحرز ولا تبـاع لنفاستهـا . الشرعبي : من أجـود الثياب وأغـلاهـا . السيراء : ثيـاب مخططة نفيسـة . الأواقي : ج أوقيـة ، وهي من الموازين . نواجـز: حاضرة غير مؤجلـة . ثمان: يعني ذهبا مصوغا . الخابـز: صانع الخبز على النـار. بردان : تثنية برد . الخال : مـوضع تصنع فيه الثياب النفيســـة . المقروظ : المدبـــــوغ بالقـرظ . الماعـــز: جلد المعزى .

في الشعر! ـ يتحتم علينا الالتفات إليهـا إذا أردنا أن نفهم رمز القوس فهمًا دقيقا.

إن ثمة سؤالا ضائعا ينبغي أن نبحث عنه كي نسد الثغرة. هذا السؤال هو: كيف تهيأ لهذا الصياد الفقير المدقع أن يظفر بهذه القـوس ويجعلها من تلاده؟ ومن أين له كل هـذا المال وما فوقـه ليشتريها من هذا التـاجر الماكر الخبيث؟ لا أحـد يعرف كيف حـدث ذلك، فقد غـابت القوس في جـوف البيع أو انطمرت تحت الثيـاب والجلد والذهب والمال كما يغيب المبدأ ويتبدد في جـوف خيانة معتنقيه له. ولم يبق في المشهد إلا القـواس والثمن الذي قبضـه والناس من حـوله شهـود عليه أو على انهيار «المبـدأ». لقد انـدلعت نار الحسرة والنـدم وشبّ ضرامها في نفس الـرجل، ولكن مـاذا يجدي النـــدم أو تنفع الحسرة بعـد أن تصـدعـت النفس؟ إن البكـاء والحسرة والندم ههنا صورة من بكاء الثكلى وحسرتها على ابنها الميت.

فظـل ينـــاجي نفسَـــهُ وأميرَهـــا
أيـأتي الـــــذي يُعطَـى بها أم يُجاوز

فقـالـوا لـه: بـايـع أخـاك ولا يكن
لك اليــومَ عن ربـح من البيع لاهِـــزُ

فلما شراهـــا فـــاضـتِ العينُ عَبْرَةً
وفي الصدرِ حـزّازٌ من الـوجدِ حامِزُ*

ولم يكن ظن الشماخ بالنـاس حسنا فيما يبدو، فقد انضموا إلى صـف التاجر والمال، واشتركوا في تضليل القـوّاس حتى انقاد إلى مأسـاته الفاجعـة. ولو كانت القضيـة قضية عمل فحسب لكان من حق هذا القواس أن يكسب بعمله مـالاً يسد به مفاقره دون ندم ولوعـة، ولكنها قضيـة علاقة وجـدانية حميمة بين المبـدأ وحاملـه أو بين الهدف السامي وصاحبه، فإذا انهارت لم يعوضها مال وثياب، ولم يردّها بكاء وحسرة وندم.

هذه هـي قضية الشمّاخ كما تصورهـا قوسـه، قضية الإنسـان حين يحلم بتحقيق ذاته ـ لأن التبشير بالقيم والمبادىء هو ذروة الإحسـاس بالذات وصحوتها ـ، فيشقى

---

* أميرها: الذي يـؤامره ويشاوره. يجاوز: يترك ويمضي. لاهز: دافع مانع. شراها: بـاعها. حزّاز: قاطع. الوجد: أشدّ الحب. حامز: ممض محرق.

في مطاردة هذا الحلم، ويخوض في سبيله صراعا قاسيا داخليا حينا وخارجيا حينا، فإذا كان طرفا الصراع غير متكافئين سقط هذا الإنسان الحالم سقطة البطل المدمرة، ولقي مصيره فردا متوحدا كشاهدة قبر.

***

ويزداد رمز القوس انكشافا ووضوحا حين نعارضه برمز آخر في هذا الشعر هو رمز «الجمانة». وإذا كانت حكاية القوس قد جاءت في معرض الحديث عن «الصيّاد» وحمر الوحش، فإن حكاية الجمانة أتت في شعر «المسيّب بن علس» في سياق «الغزل». وقصة «الجمانة» تقليد شعري موسوم بالحسن والبهاء، يصور الصيادين في الخليج العربي في رحلاتهمّ لصيد اللؤلؤ من أعماق مياه البحر. و«صيد اللؤلؤ» مهنة قديمة جدا ورثها أبناء الخليج عن أسلافهمّ الجاهليين من أبناء القبائل التي كانت تنزل قريبا من سيف البحر. وظلت هذه المهنة حية يتوارثها الخالف عن السالف حتى بداية عصر «النفط» حين فاضت أرض الجزيرة العربية المعطاء بخيراتها المدفونة فيها. ومن يقرأ الشعر الكويتي الحديث ولاسيما ديوان «مذكرات بحار» لمحمد الفايز يدرك أهمّية هذه المهنة وشأنها الجليل في حياة أبناء الخليج حتى منتصف هذا القرن أو بعده بقليل، ويدرك أيضا كيف يجني صغر الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها الشاعر، والقطيعة الثقافية بين أقطار الوطن العربي على الشعراء الكبار، فلا يكاد أحد يسمع بهمّ حتى يكون بين أهلهمّ وذويهمّ!

يقص علينا «المسيب بن علس» حكاية هذه «الجمانة» في تفصيل عذب بديع، فيصور خروج الغواص في أربعة من الشركاء، اختلفت أصولهمّ وألوانهمّ، وتنازعوا فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ثم ألقوا إليه مقاليد الأمر، فعلوا سفينة تهوي بهمّ في لجة البحر، وامتد بهمّ الزمن شهرا بعد شهر، حتى ساء ظنهمّ وغالهمّ اليأس أو همّ، فألقى هذا البحار مراسي سفينتهمّ في منطقة محفوفة بالخطر والهلاك فاستقرت، ثم قذف بنفسه في البحر ملتهبا من الفقر شديد الظمأ، ينشد في هذه الأعماق حلما شاقا عزيز المنال. لقد قتلت هذه الجمانة والده من قبل، فصمم أن يتبعه أو أن يجيء بها وهي أمنية العمر، فظل مغمورا بالماء نصف النهار، لا يدري أصحابه من أمره شيئا، حتى تعرّى الحلم بين يديه بديعا فاتنا كقوس قزح: لقد أصاب منية النفس، فجاء

بها صدفية مضيئة كالجمر!! وهبّ المشترون يغرونـه: يرققون له القول، ويدفعون بها ثمنا غـاليا، وهـو يمنعها عنهمّ زاهـدا فيما يدفعـون، وراغبا عن كـل أمر سـواها، وصاحبـه يوسـوس له ويـزيده إغـراء: ألا تبيع؟ وهو يـزداد ازورارا وتصاممـا عنهم. فطفق الملاحـون «يسجدون» لها، وانقطع هـو إليهـا يعانقهـا ويضمها إلى نحـره! ألم أقل: إن المسيب يقص علينا حكاية هذه الدرة قصا بديعا مدهشا؟

كجمانـــــةِ البحـــــريّ جـــــاء بها
غـــــوّاصُهــــــا مـن لجّة البحــــرِ

صَلِـبَ الفــــؤادِ رئيسَ أربعــــــةٍ
متخـــــالفي الألـــــوان والنجّــــرِ

فتنـــــازعـــــوا حتـى إذا اجتمعـــوا
ألقـــوا إليـــه مقـــالـــدَ الأمـــرِ

وَعَلَتْ بهمّ سجحـــــاءُ خـــادمـــــةٌ
تهوي بهمّ في لجّة البحـــــــــــــرِ

حتـى إذا مـــــا ســـــاء ظنهمُّ
ومضـى بهمّ شهـــــرٌ إلى شهــــرِ

ألقـى مـــــراسِيَـــــهُ بتهلكـــــةٍ
ثبتـت مـــــراسيهـــــا فما تجري

فـــــانصـبَّ أسقفُ رأسُــــه لَبِـــدٌ
نُـــــزِعَـتْ ربـــــاعيتـــــاه للصبرِ

أشغـى يمـجُّ الـــــزيـتَ مُلتمِـسٌ
ظمآنُ ملتهـــبٌ مـن الفقــــــــــرِ

قتلـت أبـــــاه فقـــــال: أتبعُـــــهُ
أو أستفيــــدُ رغيبـــةَ الـــدهـــرِ

نَصَفَ النهـــارُ الماءُ غــــامِـــرُهُ
ورفيقـــهُ بـــالغيب لا يـــدري
فـأصـــابَ مُنيتَــــه فجـــاء بها
صـــدفيّـــةً كمضيئـــةِ الجمــــرِ
يُعطى بها ثمنــــا ويمنعهـــــا
ويقـــولُ صــــاحبُـــهُ: ألا تشري؟
وتــــرى الصراريَ يسجـــدون لها
ويضمّهـــا بيـــديـــه للنّحـــرِ*

لقد سبق أن ذكرت في تفاريق الحديث أنني وقفت على هذه القصيدة، وقلت فيهـا بعض القـول(٣٠). وأحب الآن أن أستتم القـول فيها، فليكن ذا مِـرّة إن أمكن المرار.

هذا تقليد مثقـل بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المر الشـديد كما يشهد بذلك النص، فهـو يصور صياد اللـؤلؤ في صراعه الطويل المحفـوف بالهلاك والخيبة ضد البحـر وأمواجه وكائناتـه، وتبدو البيئة البحريـة أشد هولا وأقسى عريكة من بيئة الصحراء. فهل كان المسيب يريد تصوير حياة هؤلاء الصيادين القاسية الضنكة في ذلك العصر؟ قد يكـون أراد ذلكَ حقًا، وهذه هي الدلالة التـاريخية النسبيـة للنص، ولكن دلالته الإنسـانية الـرحبة العميقـة تتجلى في تمجيد العمل والشقـاء والكفاح ومصـابرة الشـدائد، فهو يـرتقي بهذا التقليد فيصوغ من الفـردي والجزئي والعارض النموذجي والشامل والـدائم، وبذلك يكون نموذج الصياد تجريدا للكثرة وتعميما لها. وتتجلى هـذه الدلالة الإنسانية في هذه الرمزية الوهاجة كالجمر، فهذا الصراع هو رمز للصراع الإنساني عامة،

* البحري: اللـؤلؤ. كلمة سبئيـة قديمة، هـذا ما ذكـره لي د. إبراهيم الصلوي، المختص بـاللغات القديمة. وبهذا التفسير يعلو البيت. النجر: الأصل والمنبت. سجحاء: سفينة. تهلكة: موطن خطـر. أسقف: طـويل في انحنـاء. أشغى: أسنـانه متخـالفـة متراكبـة. ألا تشري: ألا تبيع. الصراري: الملاّحون.

وهو تبشير به ودعوة حارة إليه. إن الحياة الإنسانية مملوءة بالشدائد التاريخية، ولكن جدارة الإنسان بإنسانيته تتحقق بروح المقاومة والكفاح ضد شروطه التاريخية. إن نفس «المسيب» مفعمة بالثقة بهذا الصياد وبجدارته الفذّة بالإنسانية الحقة، وهو لذلك شديد العناية به، مسرف في تصويره والحديث عنه على نقيض ما كان عليه الشماخ الذي أولى القوس عناية تضارع عنايته بالقواس بل تفوقها. وكل الصفات التي وصف المسيب الغواص بها تنبىء بانتصاره القادم، بل هي منذ مطلع النص ترشح للظفر، وتكشف عن صلابة الروح وقوة الإرادة والتصميم:

صلب الفؤاد رئيس أربعة
متخالفي الألوان والنّجر

إن صلابة الفؤاد صفة تلفت النظر، فهو لا يصفه بقوة الجسم ومتانة البنيان، بل يصفه بصلابة الروح. ولا تظفر الصفات الجسدية للصياد إلا باهتمام يسير قياسا إلى صفاته المعنوية التي تلوح بارزة منذ مطلع النص إلى آخره. وفكرة «السيادة أو الرئاسة» هي الأخرى فكرة دالة على مزاياه العقلية والنفسية وما يتمتع به من منطق وحكمة وحسن تصرف وقوة إرادة، فقد تنازع هؤلاء البحارة فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ولكنهمّ ـ على تنازعهمّ واختلاف أجناسهمّ وألوانهمّ ـ ألقوا إليه مقاليد الأمر يسوسهمّ كما يرى. وهو ثاقب البصر غير عابىء بالهلاك أو الخطر، فقد اختار مكانا خطرا مهلكا مقرا لسفينته «ألقى مراسيه بتهلكة»، وهو صبور لا يعرف الضيق أو الملل أو اليأس والقنوط «نزعت رباعيتاه للصبر». وهذه الصفات كلها امتداد للصفتين الأوليين وتنمية لهمّا. وهو «مصمم» على تحقيق هدفه تصميما مطلقا لا يساوره الشك، ولا يخامره التردد، فهو إما أن يموت وإما أن يحقق ما صمم عليه:

قتلت أباه فقال أتبعه
أو أستفيد رغيبة الدهر

بل هو يقدم احتمال الموت على احتمال الظفر، فلا يرتجف ولا يتلجلج ولا يتردد، ويسمي القتل والموت «تبعا أو تباعا» لوالده. وهذه صفة أخرى تنبع من رحم الصفات السابقة وتنميها في الوقت ذاته. بل إن الفعل «انصب» «فانصب

أسقف. . . . » يوحي لنا بصورة واحد من سباع الطير، صقر أو نسر، وهو ينصب على فريسته انصبابا. وقد قرن هذه الصفات جميعا أو ترجمها عمليا بمجالدة أعماق البحر ومخاوفه وحيدا نصف نهار كامل لا يعرف عنه أصحابه شيئا أي شيء:

نصف النهار الماء غامره

ورفيقه بالغيب لا يدري

ألا تدل هذه الصفات كلها على شخصية فذة متميزة؟ ألا ترشح لظفره في الجولة القادمة بعد الحصول على «الجمانة»؟ هذه شخصية متأبية على الضعف، مستعصية على الإغراء، قاصدة لهدفها كطلقة من رصاص، نافرة في غير اكتراث من كل أمر آخر مهمّا جل وعلا في عيون الآخر:

فأصاب منيته فجاء بها

صدفية كمضيئة الجمر

يعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

هل استوقفك هذا الفعل «أصاب»؟ إن له من ثراء الدلالة ما للفعل «انصب» الذي لم يزل عالقا بلساننا بعد. لقد ظفر بأمنية العمر، فإذا هي متوهجة كالجمر! هل نذكر صور الثور المنتصر المشرقة المتوهجة كالكوكب الدري حينا وكقبس من النار حينا؟ إن فكرة «الهداية» أبين من أي أمر آخر. إنها الهداية النابعة من «المبدأ» أو «الهدف» نفسه. إن نور هذه «الجمانة» يصدر عنها، ويفيض منها أينما كانت. ولم يكن الأمر كذلك في قصة «القوس». كانت الشمس هادية للشاعر-أو القوّاس- وهو على قمة الهضبة فأنارت أمامه الطريق، ولكنها لم تظهر حين وافى بقوسه موسم الحج، ولم تكن تلك القوس مضيئة فغامت رؤيته، وتبلبل فكره، وسقط سقطته المدمرة. نحن هنا في قصة الجمانة أمام إنسان مؤمن بهدفه أو مبدئه إيمانا مطلقا لا يتزعزع، مصمم عليه تصميما قاطعا كحد السيف، جليد عنيد في الدفاع عنه والصراع في سبيله، تسعفه صلابة الروح ودُربة الكفاح، وأمام «مبدأ» أو «هدف» سام جليل ينير أمام صاحبه سبل الحياة فلا تُخشى عليه حيرة أو ضلال. ولذلك كان الحديث عن «الثمن» هنا ـ على نقيض ما كان في قصة القوس ـ خافتا ضعيفا

قصير المدى كموجة نبعت من مياه الشاطىء الضحلة، وانكسرت ثم تبددت وتلاشت قبل أن تصل إلى صخوره الصلبة:

يُعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

لا وجود للصراع النفسي ههنا، فالقضية محسومة لا تتسع لخلاف أو جدل. ذات محصنة بصلابة الروح والمبدأ، منيعة في شمم وإباء. وأرجو أن يستوقفك هذا الفعل «يمنعها» وما فيه من دلالة المنعة والقوة ورد الضيم، فهذه «الجمانة» يهددها ضرب من الظلم أو العدوان، فيصونها هذا الغواص ويمنعها، فهي في حرز حريز. ولا تجدي وسوسة الناس أو الأصحاب ههنا، أو إغراؤهمّ له بالبيع «إن المحب عن العذّال في صمم»! إنها صحوة العقل والروح معا فمن أين ينفذ إليها الضعف أو تتخطفها المخاتلة والخداع؟ لقد أصم هذا الغواص كلتا أذنيه عن صوت المال ووعوعة الإغراء وحسيس الصحب، وطفق يضم هذه «الجمانة» إلى صدره ويعانقها كما يضم عاشق حبيبه، والملاحون من حوله «يسجدون» لها!

وترى الصراريَ يسجدون لها

ويضمُّها بيديه للنّحرِ

أترى مافي هذا المشهد من مشاعر الهيبة والجلال، وأحاسيس الغبطة التي تورق في القلب وتخضر، والتي تجوب أرجاء النفس كطيور النورس البيضاء التي تدفّ وتعلو مبشرة سفن الرحيل بأمن الشواطىء؟ وماذا تكون هذه الجمانة إن لم تكن رمزا لمبدأ أو هدف سام في الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الإنسان في سبيله، ويسجد الناس له. هدف يسمو بالروح فوق نثرية الحياة الباردة الجوفاء، ويضيء متوهجا كالجمر أمام عشاقه، فلا يملكون إلا الكفاح في سبيله، والإخلاص له، ولا يملك الآخرون إلا أن يحنوا رؤوسهم إجلالا وتقديرا، ويخرّوا له ساجدين.

خاتمة

هذه مضارب القبائل، أو هذه بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهبا لعوادي الدهر وصروفه، فلا نكاد نتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء. وقد حاولت في هذه الصفحات التي بين يديك، كما حاول غيري في غيرها، مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهمّ، ولا أدري هل استعجمت أم باحت بأسرارها الغامضة؟ لقد رأيت أكثر الباحثين بين معجب ومفتون بهذا الشعر، ففتشت عن سر هذا الإعجاب وعلّة تلك الفتنة فيما كتبوه فلم أظفر بما يبل الريق وينقع الغلّة، فكأنما كنت أحد أولئك الشعراء الذين يشيمون البروق البعيدة ويرتفقون لها، فتخلف ظنونهمّ إلا قليلا. ما أكثر ما راد الباحثون شعاب هذا الشعر، وارتقوا حزونه الصلبة، حتى وقع في الوهمّ أو كاد أنهمّ يجوبون أرضا ذلولا موطأة الأكناف! وانعقد في النفوس وهمّ عجيب غريب حول سذاجة هذا الشعر وقربه ممن أراد المسير إليه، فكأن تكرار الحديث عن قضية ما وشيوعه أمران مرادفان لوضوحها أو ناجمان عن هذا الوضوح، ولم يخطر ببال أكثرنا أنهمّا أمران يكافحان الإحساس باليقظة والشعور بالمسؤولية، ويغيّبان من حيث لا نحب ولا نريد جوهر هذه القضية وحقيقتها. عن هذا الإحساس بعقم التكرار وما يوحي به من وضوح زائف، صدرت في هذه الدراسة مؤمنا بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها، مع ملاحظة أمرين اثنين همّا: كيفية القول الشعري الغامض البوّاح معا في آن، وعمق التجارب الإنسانية وتعقيدها مهما بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهمّا، فطبيعة النفس الإنسانية عامة ـ كما يعلمنا علم النفس ـ طبيعة معقدة غامضة، وأولى بنفوس الشعراء الحساسة أن تكون أخصب وأغمض. وقد وجدت لزاما عليّ أن أوطىء لهذه النظرة المستأنفة في شعرنا القديم بالنظر في واقعنا النقدي الراهن، وتسجيل عدد من الملاحظات له أو عليه رابطا بينه وبين ثقافتنا المعاصرة التي تتنازعها مواقف شتى هي: انحياز منهجي أو اغتراب، وموقف مثالي زائف يتمثل في دخول صدفة التاريخ وشد الحاضر والمستقبل إلى داخلها، وقلق تاريخي خصب

عرفتـه الحضارات كلها في مـراحلها الانتقاليـة، ويتمثل هذا القلق في الـرغبة الجارفة في الحرص على مقـومات شخصيتنـا التاريخيـة، واللهفة العميقـة لإغناء هذه الشخصية بـروح حضارة عصرنا الراهن وإنجازاته الضخمـة. وما كان لهذا الحديث أن يستقيم دون ربطـه بالحيـاة العربيـة الراهنـة التي تبدو لي مأزومـة في جوانبهـا جميعا. و قـد خصصت الحديث فـوقفته على اتجاه واحد مـن اتجاهات نقدنا الجديد هو «الاتجاه الأسطوري»، فنظرت في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القـديم محللا وناقدا، وانتهيت من ذلك إلى طـائفة من الآراء والأحكام في ضوء تصوري لوظيفة النقد ومفهوم الشعر. وأنا أعرف ـ كما يعرف كثيرون غيري ــ أن «الاتجاه الأسطوري» واحـد من اتجاهـات النقـد الجديد لا أكثـر، ولكنني أعـرف ـ كما يعـرفون أيضـا ــ أن الحديث عن هذه الاتجاهـات كلها في أصـولها النظرية وتطبيقاتها على شعرنا القـديم حديث متشعب طويل يستحق أن تُفرد له دراسات شتى لا دراسـة واحدة، ولـذا لم يكن ثمة منـاص من قصر الكلام على هذا الاتجاه قصرا يحكمه الاستقصاء والتدقيق والتحليل والنقد.

وحين طويت الحديث عن نقـد الآخرين مضيت أنظر في هـذا الشعر، بل في ظواهـره المعقدة الغامضـة ومناطقه العـذراء مستضيئا بمنهج نقـدي لا أبالغ إذا وصفته بأنه أحد اتجاهات النقد الجديد ـ ومن هنا لم يكن ممكنا تسمية البحث: شعرنا القديم والنقد الأسطوري ـ، وجعلت همّي الكشف عن مجالين من مجالات رؤية الشاعر الجاهلي همّا: الذات والكون. وقد تبين لي أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهـورها على ما عرف بمصطلح «المقدمة» عند البـاحثين. كما بدا لي أنها رؤيـة مراوغـة ترامقنـا النظر حينـا وتخاتلنا أحيـانا وتتلفع بغمـوض الشعـر معظم الأحيان، ولـذا جعلت الحديث عنهـا قسمين: الذات السافرة والذات المقنّعة. وتبين لي أن رؤيـة الكون أشد معاسرة وغموضا، ولكنها ـ بل: ولذا فهي ـ أعظم فتنة وأوغل في القلب. وليست تظهر هذه الرؤية في طرف من أطـراف هذا الشعر كما تظهر في تلك الموضـوعات الشعرية الـوعرة التي تلتـوي دونها الدروب ويكثـر فيهـا العِثار، فـإذا ما صبرت النفس وأخـذتها بالزمام انطلقت هذه الموضوعـات في فضاء الروح كسرب من الحمام يدف ويعلو!

إنها هذه الموضوعات أو المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، وهل يؤرق الإنسانَ أمر كما تؤرقه هشاشة الحياة وتلاشيها، وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولامنطقيتها، وهل يُرمض العقلَ أمر كما ترمضه مشكلة الانتماء التي تشب وتترعرع في النفس وتجري في دم العروق فإذا هي ونحن شيء واحد، وهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية «المبدأ» أو «الهدف»؟ وأي أمر أقسى على الإنسان من قسوة الدهر الغاشمة وجبروت الموت وغموضه؟ هذه هي القضايا الكونية التي أرقت الشاعر الجاهلي وأرمضته، فنفت عنه السكينة وأشعلت بين جوانحه نار القلق. وقد حاولت ـ بصدق وإخلاص وصبر مرّ جميل ـ أن أكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء لهذه القضايا وعن رؤيتهمّ لذواتهمّ، لا أقسر النصوص على حمل ما لا طاقة لها به، ولا أستكثر الحمل إذا رأيتها قادرة عليه. وبعبارة أخرى: كانت وردة النص أغلى وأجمل من كل تصور أو افتراض، وكانت فراشة القلب تطير فوقها وتحوم حولها وترهف السمع لكل ما تبوح به من أسرار. فإذا استطبت هذه الأسرار فمن الحديث ما يستطاب، وإذا أرهقتك معرفتها وأرقتك فهذه وظيفة المعرفة أو ضريبتها الباهظة.

هذه رحلة أخرى في نجود شعرنا القديم وحزونه، تدجّى بعض ليلها حتى كأنّ الأعشى عناه بقوله:

وليلٍ يقولُ القومُ من ظُلماته
سواءٌ صحيحاتُ العيون وعُورُها

وانكشف بعض نهارها حتى كأنه يوم من أيام السَّموم، خاللتُ فيها هؤلاء الشعراء، وشِمت بروق أمانيهمّ، وحدَدْتُ القلب أسمع بعض شجوهمّ، ووردت من مياههمّ ماقال فيه أحدهمّ:

كأنّ مزاحفَ الحيّاتِ فيه
قُبيل الصبح آثارُ السيّاط

ما أحسن ما قال!

وأخشى أن أكون قد حملت إليك ما يحمله حاطب ليل. فإن أكن قد فعلت فعذري أنه الشعر الساحر، أليس الشاعر ساحر كلمات؟ ولكنني لا أرتاب في أنك سترى ـ وأنت المنصف ـ فيما كتبت بعض روح هذا السحر وأطيافه الفاتنة. ولعلي أحملك على النظر فيما استقر في نفسك من أمر هذا الشعر، وحسبي هذا.

ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ماقرت
حياضُكَ منه في العصور الذواهب
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلت
سحائبُ منه أُعقبت بسحائب

لا الشعر يفنى، ولا الحديث عنه ينتهي، ولكن الزمن . . . . . .

فلا تَنلك الليالي إنّ أيديَها
إذا ضربن كسرن النبع بالغَرَب
ولا يُعِنَّ عدوّاً أنت قاهرُهُ
فإنهنّ يَصدن الصقرَ بالخَرَب*

* النبع: شجر صلب قوي. الغرب: شجر رخو ضعيف. الخرب: طائر صغير الحجم.

الهوامش

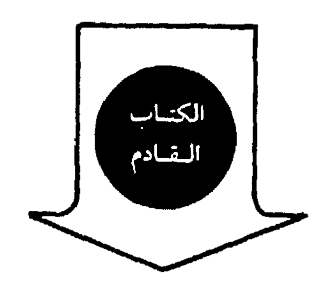
(١) انظر د. عبدالغفار مكاوي. ملحمة جلجامش. نشر: ذات السلاسل. الكويت ١٩٩٤.
(٢) المفضليات: ص ٤٠٩ وما بعدها.
(٣) انظر كتاب «الموت في الفكر الغربي»، وانظر مقدمته خاصة. ترجمة: كامل يوسف حسين. عالم المعرفة ـ الكويت ـ أبريل ١٩٨٤.
(٤) شرح الهذليين: ١/ ١٠١ وما بعدها.
(٥) انظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالغفار مكاوي لترجمته لملحمة جلجامش.
(٦) انظر الشعر والشعراء: ١/ ١٨٥. والخزانة: ٢/ ٤١٩ ـ ٤٢٥. والأغاني: ٢١/ ١٣٢.
(٧) المفضليات: ص ٢٩٩، وانظر قصيدة أبي ذؤيب: شرح أشعار الهذليين: ١/ ١٢٢.
(٨) الطرائف الأدبية ص١٥.
(٩) المفضليات: ص ٥٢.
(١٠) شرح أشعار الهذليين: ١/ ٢١٧.
(١١) المصدر السابق: ٢، ١٥٤.
(١٢) المصدر السابق: ٣/ ١٢٥.
(١٣) الإسراء: آية ٨٥.
(١٤) الديوان. ص: ٢١٦ وما بعدها.
(١٥) الديوان ص: ٩٨ وما بعدها.
(١٦) الديوان. ص ٢١٨.
(١٧) المفضليات ص ١٩٩.
(١٨) الأصمعيات ص ١٠٥.
(١٩) انظر قصيدة المدح ص ١٧٥.
(٢٠) المفضليات ص ٢٥٨.
(٢١) المنتخب ١/ ٧٥.
(٢٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر: شرح أشعار الهذليين: ٢/ ١٢١ ـ ١٢٢. ٢/ ٥٥ ـ ٥٧.
(٢٣) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ولاسيما الباب الثاني.
(٢٤) صوت الشاعر القديم ص ١٤٩.
(٢٥) انظر قصيدة المدح ص ١٤٠ ـ ١٤٣.
(٢٦، ٢٧، ٢٨) القوس العذراء: المقدمة ص ٢٤ ـ ٢٩ ط٢. مكتبة الخانجي ١٣٩٢هـ.
(٢٩) دراسات عربية وإسلامية ص ٣. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٢م.
(٣٠) قصيدة المدح ص ١٣٨ ـ ١٤٣٠.

المحرر في سطور

د. وهب أحمد رومية

* من مواليد سورية .
* دكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٧٧م بمرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات .
* رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً .
* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق .
* يرى أن نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من العلم . وفي ضوء هذه الرؤية يحاور النصوص الشعرية كاشفا عن ثرائها ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً .
* من مؤلفاته :

«الرحلة في القصيدة الجاهلية»، «قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد» . إضافة إلى مجموعة من المقالات في نقد الأدب العربي القديم والمعاصر منشورة في الدوريات الأدبية المعروفة .



فجر العلم الحديث

(الإسلام ـ الصين ـ الغرب)

تأليف : توبي أ. هاف

ترجمة : د. أحمد محمود صبحي



صدر عن هذه السلسلة

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : { رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

العنوان	المؤلف / المترجم	التاريخ
٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم االأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود	ينـــايـــر ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبرايـــــر ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم	مـــــارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة: د/ إمام عبدالفتاح	أبـــريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د/ أحمد عتمان	مـــايـــو ١٩٨٤
٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يـــونيـــو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله	يـــوليـــو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب	أكتـــوبـــر ١٩٨٤
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار	نـــوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي	ينـــايـــر ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم	فبرايـــــر ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل	مـــــارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : { د/ عبدالرزاق العدواني ، د/ سمير رضوان }	أبـــريل ١٩٨٥
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مـــايـــو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د/ عبدالوهاب المسيري ، د/ هدى حجازي } مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يـــونيـــو ١٩٨٥
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال	يـــوليـــو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي	أكتـــوبـــر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك	نـــــوفبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف	ديسمبر ١٩٨٥
	ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي	ينــايــر ١٩٨٦
	ترجمة : { د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي	
	مراجعة : د/ فؤاد زكريا	
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبرايـــــر ١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مــــارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبـــريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مـــايـــو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يـــونيـــو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يـــوليـــو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب	أغسطس ١٩٨٦
	ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر	أكتـوبـر ١٩٨٦
	ترجمة : عبدالسلام رضوان	
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	نـــوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج	ديسمبر ١٩٨٦
	مراجعة : د/ عطية محمود هنا	
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	ينـــايـــر ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبرايـــر ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مـــارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون	أبـــريل ١٩٨٧
	ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مـــايـــو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما	يـــونيـــو ١٩٨٧

العنوان	المؤلف	التاريخ
١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يوليو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د/ شاكر مصطفى	أغسطس ١٩٨٧
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر ترجمة : د/ حسن عيسى مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	ديسمبر ١٩٨٧
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د/ شاكر مصطفى	فبراير ١٩٨٨
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	أبريل ١٩٨٨
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك ترجمة : د/ أحمد مستجير مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	مايو ١٩٨٨
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : { د/ نايف خرما د/ علي حجاج }	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف: د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف: عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : { د/ زولت هارسيناي ريتشارد هتون } ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ مختار الظواهري	أكتوبر ١٩٨٨

العنوان	المؤلف	التاريخ
١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني	ديسمبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد القصير	
	مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : { روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو	فبراير ١٩٨٩
	ترجمة : د/ كمال خلايلي	
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور	أبريل ١٩٨٩
	ترجمة : ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم	أغسطس ١٩٨٩
	ترجمة : سعد زهران	
	مراجعة : د/ لطفي فطيم	
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية	أكتوبر ١٩٨٩
	ترجمة : محمد كامل عارف	
	مراجعة : علي حسين حجاج	
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا	ديسمبر ١٩٨٩
	ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف	فبراير ١٩٩٠
	ترجمة : د/ نوفل نيوف	
	مراجعة : د/ سعد مصلوح	
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

العنوان	المؤلف	التاريخ
١٦٦ـ الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة : شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة : د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف : د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف : د/ كارل ساغان ترجمة : نافع أيوب لبّس مراجعة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الالماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	ينــايــر ١٩٩٤
١٨٢ـ الشفاهية والكتابية	تأليف : والتر ج. أونج	فبرايـــر ١٩٩٤
	ترجمة : د. حسن البنا عزالدين	
	مراجعة : د. محمد عصفور	
١٨٣ ـ الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مـــارس ١٩٩٤
١٨٤ ـ العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبـــريل ١٩٩٤
١٨٥ ـ عندما تغير العالم	تأليف : جيمس بيرك	مـــايـــو ١٩٩٤
	ترجمة : ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٨٦ ـ القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يـــونيـــو ١٩٩٤
١٨٧ ـ آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف	يـــوليـــو ١٩٩٤
	بيوتر كازانوفسكي	
	ترجمة : محمد غياث الزيات	
١٨٨ ـ الاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطس ١٩٩٤
١٨٩ ـ عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان ـ ماري بيلت	سبتمبر ١٩٩٤
	ترجمة : السيد محمد عثمان	
١٩٠ ـ مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتـــوبـــر ١٩٩٤
١٩١ ـ النهاية	تأليف : فرانك كلوز	نـــوفمبر ١٩٩٤
الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون	ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : عبدالسلام رضوان	
١٩٢ ـ جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د. عبدالغفار مكاوي	ديســمبر ١٩٩٤
١٩٣ ـ اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	ينــايــر ١٩٩٥
١٩٤ ـ جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن	فبرايـــر ١٩٩٥
	ترجمة : د. عدنان عباس علي	
	مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	
١٩٥ ـ الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مـــارس ١٩٩٥
١٩٦ـ المدينة في الشعر العربي المعاصر	تأليف : د. مختار أبوغالي	أبـــريل ١٩٩٥
١٩٧ـ اليهود في البلدان الإسلامية	تحرير : صموئيل أتينجر	مـــايـــو ١٩٩٥
	ترجمة : د. جمال الرفاعي	
	مراجعة : د. رشاد الشامي	

١٩٨ـ فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يونيو ١٩٩٥
١٩٩ ـ الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يوليو ١٩٩٥
٢٠٠ ـ الزلازل : حقيقتها وآثارها	تأليف : د. شاهر جمال آغا	أغسطس ١٩٩٥
٢٠١ـ جيران في عالم واحد	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمبر ١٩٩٥
٢٠٢ ـ الأمم المتحدة في نصف قرن	تأليف : د. حسن نافعة	أكتوبر ١٩٩٥
٢٠٣ ـ التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. أكرم قانصو	نوفمبر ١٩٩٥
٢٠٤ ـ الصراع على القمة	تأليف : لستر ثارو ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	ديسمبر ١٩٩٥
٢٠٥ ـ المخدرات والمجتمع	تأليف : د. مصطفى سويف	يناير ١٩٩٦
٢٠٦ ـ البنيوية وما بعدها	تأليف : جون ستروك ترجمة : د. محمد حسن عصفور	فبراير ١٩٩٦

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، و أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربيـة الأخرى	ما يعادل دولاراً أمـريكياً
خارج الوطن العـربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠ دولار أمريكي

الاشتراكات / ترسل باسم:

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100
برقيا : ثقف ـ فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

قسيمة اشتراك

البيان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:
العنوان:
اسم المطبوعة: مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل: نقداً / شيك رقم:
التوقيع: التاريخ: / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100

دولة الكويت




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هـذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب ربط الإبداع بتاريخ الحضارة، فيرى الإبداع واحداً من أبنية الثقافة الثلاثـة : البناء الفكري؛ والبناء العلمي؛ والبناء الفني. ويعي خصوصية هذا البناء في طبيعته الفنية؛ وفي كيفية تعبيره عن المرحلة الحضاريـة التي يـواكبها أويتنبأ بها أو يقترحهـا. ويرى الخطـاب النقدي خطاباً تصوريّاً تسري فيه روح الشعـر؛ وتربطه بالفن صلةُ رحمٍ واشجة، أو ضرباً من الإبـداع وإنْ توسل بأدوات العلم ومناهجه، ولا منـاص له من أن يكون كذلك إذا أراد أن يكون خطاباً نقديّاً أصيلاً.

وفي ضوء العلاقة بين هذه المحاور الثـلاثة «الحضارة والإبداع والنقد» مضى مؤلف هذا الكتاب يستأنف النظر في شعرنا القديم؛ وفي بعض ما قيل حوله من نقد معاصر، فقـدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وضمّ إليها محاولة جديدة في دراسة هذا الشعر وتفسيره رغبة منه في الكشـف عن رؤية الذات الشاعـرة لنفسها في مرآتها الخاصـة وفي مـرايـا الآخـرين معـاً، وعن رؤيـة هـذه الـذات للكـون ومشكـلاته الكبرى ونـواميسه الخالـدة، تسعفه في ذلك معـرفة واسعـة للشعر العربي : قديمه وحديثه، وشاعرية عالية قادرة على الدهشة الحية والتعاطف العميق والكشف الباهر.

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولاراً أمريكياً
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات :	أفراد	مؤسسات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠ دولار أمريكي